ВИКТОР
ШКЛОВСКИЙ

Повести о прозе

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ

Повести о прозе

РАЗМЫШЛЕНИЯ И РАЗБОРЫ





ИЗДАТЕЛЬСТВО «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
Москва 1966

8
Ш 33

7-2-3
282-66

О РУССКОМ РОМАНЕ И ПОВЕСТИ

Поэт Сумароков отрицал существование романа как самостоятельного художественного жанра, говоря, что на свете существует только один роман — «Дон Кихот», но и тот пародия на роман.

Русская великая проза опоздала сравнительно с западноевропейской в своем появлении, но, появившись, осознала себя и мир по-своему.

Пушкинские повести, несмотря на то что к ним как будто легко найти параллели в иностранной литературе, в цельности своеобразны.

Они ироничны по отказу от условности, по разрушению традиции во имя реалистического восприятия событий.

Действие «Метели» сложно и неожиданно; повесть снабжена романтическими эпиграфами, эпизоды оборваны и переставлены; провинциальная барышня, начитавшаяся французских романов, странно вышедшая замуж за неизвестного ей человека, любуется романтичностью своего положения, и при объяснении с человеком, который ей нравится, готовится поразить его неожиданностью: «приуготовляла развязку».

В «Станционном смотрителе» отец, потерявший дочь, традиционен, но случай освещен неожиданно. Дочь привлекательна, поцелуй с ней запоминается рассказчику на всю жизнь. Дуня не гибнет — гибнет ее отец, который оказывается как бы виноватым в том, что он верит в традицию. Дочь приезжает на могилу отца с детьми и плачет над могилой; отец спился, пропал.

При помощи нарушения событийной последовательности новелла приобретает иную композицию, неожиданно разгадывая характеры.

Все происходит не так, как на картинках о блудном сыне, которые висели на стенах почтовой станции.

«Капитанская дочка» может заставить нас вспомнить о романах Вальтера Скотта, но значение героев переставлено. Пугачев — могуч и песенен, царствен, Гринев недоросль — добрый, порядочный, но ограниченный. Повесть рассказывает об ином восприятии жизни; старая форма только в опровергнутом виде еще как бы существует.

Журнал «Современник» был задуман Пушкиным как место, где будет осуществлена новая современная литература. В нем он печатал Гоголя и рядом с ним Надежду Дурову с ее новым, реалистическим восприятием войны. Не романтичность положения женщины-воина, не травести, не переодевание пленили Пушкина в повести о длинноносой и некрасивой дочери городничего. Дурова как женщина могла рассказывать о том, что она боялась, она могла удивляться и скорбеть на полях боев, где на земле лежали раздетые мародерами воины. Дурова как бы опровергала старое представление о «поле славы».

Рядом Пушкин печатал повествование похищенного индейцами белого мальчика, лишая это повествование романтичности, делая его в сокращении более точным.

В «Современнике» Гоголь напечатал теоретическую статью о повести; называлась она: «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году»; сохранились и черновики статьи. Это была открытая полемика с сильными врагами. Талантливый, много видевший, ни во что не верящий Сенковский печатал в «Библиотеке для чтения» в 1834 году:

«Долго ли еще мы будем писать повести... Повесть все исчерпала, истощила, осушила; все от нее поблекло и увяло, чего ни коснешься, все оставляет на руке ржавые пятна окисла, наведенного повестью и съедающего дотла бедный предмет» [1].

Да, повесть все разрушала. Так, для того чтобы создать цемент, обжигают камень и мелют его — так мелют самый песок в наше время, чтобы создать новый материал.

---

[1] Сенковский, Собр. соч., т. II, СПб. 1858, стр. 427—428.

Создание проходит через разрушение, и русские повести и русский роман разрушали традиционное искусство.

Сенковский был прав. Не только повести, но и драмы разрушали старую форму, и Сенковский полуиронически предлагал свои советы, как достроить сюжет «Ревизора», чтобы он был похож на традиционные комедии.

Но Гоголь знал, что он делает, зачем работает. Он говорил, обращаясь к критике:

«И после этого кто может сказать, что мало трудов для русской критики? Видите ли эти зарождающиеся атомы каких-то новых стихий? Видите ли эту движущуюся, снующуюся кучу прозаических повестей и романов, еще бледных, неопределенных, но уже сверкающих изредка искрами света, показывающими скорое зарождение чего-то оригинального: колоссальное, может быть, совершенно новое, неслыханное в Европе, поток, предвещающий будущее законодательство России в литературном мире,— что должно осуществиться непременно, потому что стихии слишком колоссальны и рамы для картины сделаны слишком огромны» [1].

Здесь есть ощущение будущего и ощущение связи с настоящим; подчеркнуто значение становления новых форм в литературе и предсказано их мировое значение.

Какие же слагались «рамы для картин», какие «стихии» стремились выразить повесть?

Герцен писал в письме Н. И. Сазонову и Н. X. Кетчеру (октябрь 1836 года):

«Можно ли в форме повести перемешать науку, карикатуру, философию, религию, жизнь реальную, мистицизм? Можно ли середь пошлых фигур Alltaglebens (повседневности.— *В. Ш.*) поставить формулу алхимическую, средь страстей теллурических — простите выраженье... Как вы думаете?» [2]

Герцен не мог знать о черновиках статьи Гоголя. Черновик статьи «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», конечно, не был издан. Но Герцен знал

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, АН СССР, М. 1952, стр. 539. Далее по этому изданию.

[2] А. И. Герцен, Полн. собр. соч. в 30-ти томах, т. XXI, АН СССР, М. 1961, стр. 112. Далее по этому изданию.

книгу Гоголя «Арабески», вышедшую в первой половине января 1835 года. Но тут мне приходится перейти с академического издания Н. В. Гоголя на издание, вышедшее под редакцией Н. С. Тихонравова.

В новом академическом издании «Арабесок» как целого сборника не существует. Редакторы расшили этот сборник на повести и на статьи. Основанием к этому им послужило то, что существует прижизненное гоголевское издание, в котором такое разделение было сделано. Так поступил Гоголь, собрав третий том своего первого собрания сочинений из повестей: «Невский проспект», «Нос», «Портрет», «Шинель», «Коляска», «Записки сумасшедшего», «Рим».

Мне кажется, что издатели академического собрания сочинений поступили неправильно. Повести, напечатанные в «Арабесках» — «Невский проспект», «Портрет» и «Записки сумасшедшего», — и статьи связаны тематически. Правильным исходом было бы напечатание «Арабесок» целиком с одновременным напечатанием «Шинели» среди более поздних вещей.

История «Арабесок» весьма примечательна. Белинский в большой статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» («Арабески» и «Миргород»), восторженно отнесясь к повестям, в специальном примечании к статье написал: «Я очень рад, что заглавие и содержание моей статьи избавляет меня от неприятной обязанности разбирать ученые статьи, помещенные в «Арабесках». Я не понимаю, как можно так необдуманно компрометировать свое литературное имя» [1].

Высказывание молодого Белинского вряд ли правильно. Среди статей «Арабесок» есть статья: «Несколько слов о Пушкине»; она впоследствии легла в основу нового взгляда самого Белинского на Пушкина. Очень значительны статьи «Скульптура, живопись и музыка», «О малороссийских песнях».

Статья «Об архитектуре нынешнего времени» поразительна тем, что в ней содержатся моменты творческого предвидения будущей архитектуры, которая изменится благодаря применению в строительстве металла.

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, АН СССР, М. 1953, стр. 307. Далее по этому изданию.

Гоголь мечтает о том, что «...целые этажи повиснут», что дом будет глядеть через конструкции, «как сквозь прозрачный вуаль»... [1]

«Арабески» представляют собой сложное сочетание гениальных юношеских статей, ставящих основные вопросы об изменении искусства и гениальных молодых повестей. Форма будущих произведений Герцена как бы предсказана в этом произведении Гоголя.

Включение философии в великую новую форму — это дело не только одного Гоголя и Герцена, но и Толстого в таком произведении, как «Война и мир».

Лучшим судьей в этом деле оказался сам Белинский; он писал Гоголю 20 апреля 1842 года: «С особенной любовью хочется мне поговорить о милых мне «Арабесках», тем более что я виноват перед ними: во время оно я с жестокою запальчивостью изрыгнул хулу на ваши в «Арабесках» статьи ученого содержания, не понимая, что тем изрыгаю хулу на духа. Они были тогда для меня слишком просты, а потому и неприступно высоки» [2].

К середине XIX века в русской прозе элементы «науки» и искусства сблизились. Пушкин пишет историю, заинтересовывается мемуарами и описаниями путешествий.

---

[1] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 74—75.
[2] В. Г. Белинский, т. I, стр. 548.

ПУШКИН

Пушкин предметен и даже номинативен.

В лицейском парке, где гулял он мальчиком, статуи, бюсты и памятники закрепляли даты и имена.

Пушкин точен в названии имен, но переводит их значение, передвигая свет, он изменяет направлением тени значение закрепленных знаков.

Стихи Пушкина полны закрепленных предметов, прямых названий.

Детали в его прозе крепки, предметны; они как бы отдельны.

Действие пушкинских поэм протекает в твердо названных местах, среди точно обозначенных пейзажей. Памятники, здания, старые дороги, фонтаны, горы, точная подробность мира пересмотрены поэтом.

Он писатель твердого контура, твердо построенного сюжета.

Для Пушкина сюжет — это предмет, о котором ведется повествование, и последовательность действий и событий как бы закрепляет сюжет-предмет, осматривая его вечным движением, выясняя противоречия предметов, их отношений.

Онегин и Ларины, конечно, не портреты когда-то встреченных людей: это исследование сущности тех людей, которые были потому, что могли быть, они знаки времени, по которым можно прочесть слова эпохи.

Поговорим еще раз о прототипах.

Бальзак в «Этюде о Бейле» разбирал «Пармский монастырь». События, описанные в этом романе, происходят

в точно указанное время; герои принадлежат к высшему кругу: среди них мы встречаем владетельного принца и его министра иностранных дел. Владетельных принцев в Италии в первой четверти XIX века было не так много, и мысль о прототипах возникает как бы сама собой. Сам Бальзак как бы считает прототипом графа Моска — дипломата Меттерниха. Вот что он пишет дальше:

«Отдавшись вдохновенью, необходимому тем, кто имеет дело с глиной и стекой, с кистью и краской, с пером и сокровищами нравственной природы, г-н Бейль, начав с описания маленького итальянского двора и с портрета одного дипломата, кончил созданием типа принца и типа первого министра. Сходство, возникшее из фантазии насмешливого ума, прервалось, когда в художнике заговорил гений искусства» [1].

Онегин и Ларины — это части композиции великого романа; они, с одной стороны, являются художественно законченными явлениями сами по себе и в то же время они части произведения, они сопоставлены друг с другом и с подробностями великого целого. В этом целом они существуют и им освещены.

Но и Емельян Пугачев в «Капитанской дочке» не копия того человека, которого судила Екатерина, он не воспроизводит даже точно героя пушкинской «Истории Пугачева». Это вымышленная история, происходящая в определенную историческую эпоху, это выделено из истины для исследования действием.

Выбор смысловых знаков, метод членения изображения, методы построения времени повествования создают свою отраженную действительность, выражающую эстетическими знаками обобщенно логическую сущность явления.

Не надо смешивать сюжеты пушкинских произведений с последовательностью событий, в них происходящих.

Пушкин в «Повестях Белкина» изменяет эту последовательность, достигая путем внезапных перестановок выявления сущности характеров.

Он увидел все с необыкновенной точностью, увидел, как бы не вмешиваясь в показ предметов.

---

[1] Оноре Бальзак, Собр. соч. в 24-х томах, т. 24, изд. «Правда», М. 1960, стр. 173.

Шло столетие со дня кончины Пушкина. Была зима 1937 года. Когда-то в день дуэли поздно встало красное солнце, пробив петербургский туман. Скинув черную шинель, стоял на фоне красной зари Пушкин.

Когда-то окровенился петербургский снег.

Когда-то сани Пушкина провезли раненого поэта мимо Петропавловской крепости, мимо дворцов, набережных — повезли умирать.

Тогда тело Пушкина стояло в церкви конюшенного ведомства. Люди шли прощаться с поэтом.

Ночью было похищено тело.

Луна висела над Петербургом, как над балладой. Старый Жуковский провожал тело, кутаясь в шинель.

Помчались быстрые сани с грубым ящиком, прячущим гроб.

Они бежали на Псковщину, в место последнего изгнания. Вставало позднее красное петербургское солнце.

Мчались сани, как в поэме.

Через сто лет на льду озера перед местом, где когда-то стояла усадьба Пушкина, крестьяне устроили праздник. Шли люди, одетые в костюмы героев Пушкина. Женщина шла такая стройная, что платье, надетое сверх полушубка, не делало ее неуклюжей. Это шла Татьяна.

Шли рыцари из «Сказки о царе Салтане», а малорослый крестьянин с большой собственной бородой шел Черномором.

В кибитке ехала капитанская дочка, рядом с ней Пугачев — румяный, довольный, в синей ленте, пересекающей нагольный тулуп.

За кибиткой Маши Мироновой в санях ехал Чапаев с пулеметом.

Я спросил:

— А Чапаев как?

— По-нашему,— ответил мне один из устроителей,— Чапаев при Пугачеве как раз.

Пушкин, воспевавший царскосельские сады, писавший о Кавказе, о Мазепе, о Петре, об Арионе, о Дон Жуане, — свой на Псковщине, у озера среди заснеженного леса.

О СЮЖЕТЕ ПУШКИНА

У Пушкина слово «сюжет» соответствует слову «предмет». (Слово «предмет» введено в русский язык Ломоносовым.)

«Предмет» у Пушкина — то объект описания, то герой произведения. Например, в «Евгении Онегине»:

У нас теперь не то в предмете,
Мы лучше поспешим на бал.

Характеризуя своего героя, коллежского регистратора Езерского, Пушкин перечисляет важных и сановных героев в произведениях других авторов и пишет о том, как критик скажет ему:

Что лучше, ежели поэт
Возьмет возвышенный предмет,
Что нет к тому же перевода
Прямым героям...

Пушкин перечисляет обычные «предметы» описания поэм и стихотворений старого искусства: у Державина это представители знати, у романтиков — Дон Жуан и т. д.

Новый предмет описания у поэта-реалиста Пушкина — «просто гражданин столичный».

Сущность предмета выясняется, прослеживается в событиях и противоречиях.

Поэтический вымысел является средством художественного выяснения сущности явлений действительности: вымышленное повествование, давая сочетание событий, анализирует явления жизни.

Мы должны помнить, что даже в тех произведениях литературы, где мы не сразу различаем действительность, лежащую за художественным произведением и обусловливающую его, такая действительность на самом деле существовала, хотя мы не всегда понимаем своеобразие законов ее художественного отражения.

Проследим соотношение фактов живой действительности и явлений предшествующего искусства у Пушкина.

Пушкин часто сопоставляет действительность с фактами искусства.

В «Медном всаднике» исторический Петр воссоздается посредством ряда образов: вначале Петр показан стоящим

на берегу Невы, решающим выбор места для закладки города; затем идет описание Петербурга через сто лет; дальше следует собственно поэма — столкновение героя с «медным всадником». Медный всадник — это Петр, взятый в его историческом деле.

В «Полководце» дан не Барклай де Толли, а портрет его, написанный художником. Портрет не повод для стихотворения, не предлог говорить о полководце — он служит уточнением сюжета.

Портрет Барклая помещен в тесной толпе «начальников народных наших сил».

«АРИОН» — ПЕВЕЦ, СПАСЕННЫЙ ПЕСНЕЙ

В систему знаков поэтического произведения почти всегда входит ощущение — воспоминание прежних фактов поэтического творчества. Особенно это заметно у Пушкина.

Остановимся несколько подробнее на пушкинской теме «Арион».

В 1825 году (на титуле — 1826 год) вышло издание «Стихотворения Александра Пушкина»; на обложке книги приводился эпиграф из Проперция (II, 10, 7): «Aetas prima canat Veneres, extrema tumultus» (то есть: «В раннем возрасте воспевается любовь, а в позднейшем — смятения»; первую, немного измененную половину этого стиха Пушкин впоследствии привел в наброске одной из начальных строк восьмой главы «Евгения Онегина»).

Книга вышла в разгар розысков по делу 14 декабря и вызвала большое волнение у Карамзина, который считал, что Пушкин погубил себя, поставив этот эпиграф [1].

В письме 1826 года к царю Пушкин писал о решении «...не противоречить моими мнениями общепринятому порядку...».

С Жуковским в том же году он был более откровенен:

«Каков бы ни был мой образ мыслей, политический и религиозный, я храню его про самого себя и не наме-

---

[1] См. Пушкин, Письма, т. II, Гиз, М.—Л., 1928, стр. 137. Примечания.

рен безумно противоречить общепринятому порядку и необходимости» [1].

Но в это же время Пушкин пишет стихотворение «Арион». Вот оно, в некотором сокращении:

Нас было много на челне;
Иные парус напрягали,
Другие дружно упирали
В глубь мощны весла...
А я — беспечной веры полн,—
Пловцам я пел... Вдруг лоно волн
Измял с налету вихорь шумный...

Погиб и кормщик и пловец! —
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою
И ризу влажную мою
Сушу на солнце под скалою.

Греческий миф сильно изменен. В мифе Арион—певец, которого хотели убить кормщики, чтобы ограбить его; он просил разрешения спеть перед смертью еще раз; спел, бросился в волны, и дельфин, привлеченный песней, спас певца. Пушкинского Ариона спасает стихия — случай.

У Пушкина певец — друг людей, плывущих на челне; он — *их* певец; враг (вихрь) приходит со стороны. Поэт спасен, он поет прежние гимны. Название «Арион» делало вещь более цензурной, отсылая к безобидной мифологии, однако мифология была известна читателю того времени, и всякое отступление от мифа могло быть легко замечено.

Проходит десять лет. Пушкин во второй половине 1835 года пишет письмо своему другу и казначею П. А. Плетневу. Письмо шутливое и деловое: дело идет о названии цикла альманахов или номеров журнала; это издание должно стать основным делом Пушкина.

Необходимо дать этому альманаху название, и Пушкин после целого ряда шуток сообщает Плетневу:

«Ты требуешь имени для альманаха: назовем его Арион или Орион; я люблю имена, не имеющие смысла; шуточкам привязаться не к чему. Лангера заставь также

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. X, АН СССР, М.—Л. 1951, стр. 203—204. Письмо от 7 марта 1826 г. к В. А. Жуковскому. Далее по этому изданию.

нарисовать виньетку без смысла. Были бы цветочки, да лиры, да чаши, да плющ, как на квартере Александра Ивановича в комедии Гоголя. Это будет очень натурально»[1].

Следует иметь в виду, что уже в это время Гоголь познакомил Пушкина с отрывками из новой комедии.

Напомню сцену из комедии, которую имеет в виду Пушкин. Чиновник, добивающийся ордена, расспрашивает другого о мнении начальства, тот отговаривается.

«Александр Иванович. ...*(Поднимает вверх глаза.)* Довольно хорошо у вас потолки расписаны: на свой или хозяйский счет?

Иван Петрович. Нет, ведь это казенная квартира.

Александр Иванович. Очень, очень не дурно: корзиночки, лира, вокруг сухарики, бубны и барабан! очень, очень натурально!..»

Как видим, виньетка дается банальная, как бы «взятая с потолка» и «казенная».

Для реалиста Пушкина условный символизм виньеток уже нечто устаревшее, но он использует и виньетку, потому что виньетка здесь — лишь нейтральный флаг. Иное дело — название. Мифологические имена всем известны: по словарям мифологии тогда учились французскому языку дворянские дети. Название должно передать точное значение, оно не может быть нейтральным, и оно действительно не нейтрально и по-своему точно.

Главное название здесь «Арион», которое рассчитано на ассоциацию со смыслом прежнего стихотворения. «Орион» — название маскирующее, поставленное для того, чтобы придать всему предложению тон безразличия. В то же время «Орион» и запасное название.

«Орион» не может быть названием основным, потому что к этому имени непременно «привязались бы шуточки».

Миф об Орионе приводился в учебниках мифологии как образец мифологической непристойности. Зевес, Посейдон и Гермес посетили одного бездетного царя и были им хорошо приняты; в благодарность за гостеприимство

---

[1] А. С. Пушкин, т. X, стр. 551. Письмо П. А. Плетневу от 11 октября 1835 г.

они помочились в шкуру быка и велели зарыть ее в землю. Через девять месяцев родился Орион.

Такое название могло бы вызвать насмешки по поводу способа составления сборника; но в то же время Орион, убитый стрелой Артемиды, был превращен в созвездие. Вот почему на обложке «Ориона» и должно было быть изображение созвездия.

Между тем виньетка «Полярной звезды» состояла из изображения звезды и лиры с лавровым венком.

Таким образом, Пушкин предлагал два названия — далеких, хотя и почти однозвучных,— и оба в результате должны были намекать на судьбу декабристов. Если Арион — то это певец старого стихотворения Пушкина, если Орион — то это убитый юноша.

Звезда и лира в виньетке дополнили бы смысл названия.

Все это маскировалось шутками и мнимым безразличием к названию. Если бы пришлось дать альманаху название «Орион», то шуточки, может быть, и появились бы, но зато на виньетке была бы изображена звезда, напоминающая о Полярной, и читатель мельком вспомнил бы о погибшем юноше, — конечно, не об Орионе, а о поэтах-декабристах, сосланных в страну Полярной звезды.

РОМАН «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» И ДРУГИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ СО МНОГИМИ ПОДРОБНОСТЯМИ, КАК БЫ НЕ ОТНОСЯЩИМИСЯ К ЖИЗНИ ОСНОВНЫХ ГЕРОЕВ

Для оценки пушкинских произведений надо до конца понять их форму. Например, Пушкин пишет не роман, а роман в стихах,— и это, как он сам указывает, «дьявольская разница».

В романе в стихах иначе организуется повествование. Сама рифма является здесь способом возвращать предыдущие моменты описания, как бы повторять их.

Заключительные строки некоторых онегинских строф возвращают при помощи сложной системы рифм к первым строкам и заставляют нас переосмыслить прежнее наше восприятие описанных деталей.

Для того чтобы понять, как происходит это переосмысление, достаточно посмотреть хотя бы окончание строф первой главы: эти попарно срифмованные строки особен-

но ощущаются в начале произведения. Эти строки представляют собой как бы развязки каждой строфы; они не опровергают предыдущие строки, но углубляют их, вносят новое осмысление изображаемого.

Событий в романе как будто мало. Роман открывается развернутой характеристикой Онегина; дальше следуют события, раскрывающие характер столкновения Онегина с Татьяной, его непонимание девушки, столкновение с Ленским. В этом столкновении роль Онегина жалка, так как им руководят ничтожные мотивы. В конце романа дана новая встреча Онегина с Татьяной, в которой роли переменились: Онегин влюбляется, и эта любовь изменяет его отношение к миру — он обретает смысл жизни и тут же теряет всякую надежду на счастье.

События как будто нарочито обеднены, повествование как будто оборвано на половине, а между тем Пушкин иронически относился к предложению написать продолжение романа — дать традиционный конец со смертью или свадьбой героя.

В «Евгении Онегине» стихотворная форма романа органически связана с его сюжетом.

Строфическое строение поэмы сложно: она написана специальной четырнадцатистрочной «онегинской» строфой; в первых строках каждой строфы дается основное действие; в следующих строках содержится оценка событий.

В первой строфе завершительные строки открывают тайные мысли Онегина. Строфа вторая как бы автобиографична: Онегин рисуется в ней петербуржцем, приятелем автора. В строфу включено обращение к читателям, «друзьям» «Людмилы и Руслана». Читатель назван «земляком» Онегина, другом поэта, а вся строфа внезапно разрешается строками, говорящими об изгнании:

Там некогда гулял и я:
Но вреден север для меня...

В «Домике в Коломне» имеет место подчеркнутое противопоставление избранной сложной стихотворной формы и незначительности анекдота. Анекдотическое содержание поэмы выражено в октавах. Сложность строфического построения и мелочность событий, изображенных в произведении, подчеркнуты самим автором и переносят внимание читателя на самого поэта. Поэт не называет

себя, но тема его скованности, связанности является лирической подосновой сюжета поэмы. Это ясно видно в черновиках:

. . . . Потому-то
Здесь имя подписать я не хочу.
Порой я стих повертываю круто,
Всё ж, видно, не впервой я им верчу,
А как давно? того и не скажу-то.
На критиков я еду, не свищу,
Как древний богатырь — а как наеду...
Что ж? поклонюсь и приглашу к обеду.

Здесь поэт цитирует «Руслана и Людмилу».

Пушкин в зрелые годы не упрощал формы стиха, а даже как будто осложнял ее. Поэтому строка поэмы, в которой говорится, что французские романтики, реформировав александрийский стих,

Его гулять пустили без цезуры...—

иронична и является прямой полемикой с ними.

Интересна предшествовавшая строка:

Hugo с товарищи, друзья натуры...

Здесь выражение «друзья натуры» поставлено рядом с архаическим «Hugo с товарищи». Пушкин с иронией относится к французской «натуральной» школе, считая мелочными ее реформы и притязания. Для Пушкина натура — это природа, сама реальность, данная в ее истине, а не упрощение формы.

В годы расцвета Пушкин сознательно усилил борьбу против старых правил, против всего того, что можно было бы назвать «сюжетным благоразумием».

Еще в 1822 году Гнедич написал Пушкину письмо по поводу «Кавказского пленника», в котором давал поэту ряд банальных советов по сюжету. Пушкин отнесся иронически к советам Гнедича. Вот что он писал:

«Черкес, плененивший моего русского, мог быть любовником молодой избавительницы моего героя — вот вам и сцены ревности, и отчаянья прерванных свиданий и проч. Мать, отец и брат могли бы иметь каждый свою роль, свой характер — всем этим я пренебрег, во-первых, от лени, во-вторых, что разумные эти размышления пришли

мне на ум тогда, как обе части моего Пленника были уже кончены...»[1]

Пушкин признавал, что «...Простота плана [более] близко подходит к бедности изобретения...». Но сам он дорожил описанием нравов черкесских, тем, что он называл «географической статьей».

Простота плана, конечно, и в этой поэме результат не бедности изобретения; сюжет «Руслана и Людмилы» прост и увлекателен, хотя и не вполне оригинален; оригинальна ирония к старому способу повествования.

Что мы можем сказать о простоте сюжетов повестей Пушкина?

Повесть — это поведывание, рассказ.

Это развитие и как бы исследование какого-то первичного целого. Целым может быть хотя бы пословица или анекдот.

У Пушкина в таких вещах, как «Выстрел», «Метель», зерно сюжета — поразительный, но не объясненный случай.

Храбрый человек не вызвал на дуэль своего обидчика, хотя и был замечательным стрелком. Человек поехал на свадьбу — никуда не доехал; его невеста, которая ехала туда же, вернулась, не рассказав ничего.

Рассказом-развитием, как бы расплетением узла является объяснение непонятного. Сильвио в «Выстреле» берег себя для мести; женщина в «Метели» в темной церкви случайно повенчана с другим офицером.

Развязка — это объяснение случая. Поэтому конструкция рассказа при всей своей простоте сложна, так как здесь автор прибегает к временной перестановке и заставляет нас разгадывать психологическую тайну.

«ПУТЕШЕСТВИЕ В АРЗРУМ» КАК ПРЕОДОЛЕНИЕ ОЧЕРКА-ПУТЕШЕСТВИЯ

Пушкин выехал в путешествие 1 мая 1829 года. К этому же году относится текст, который условно можно назвать «Путевыми записками». Отрывки из этих «Путевых записок» под заголовком «Военная Грузинская дорога» были напечатаны в «Литературной газете» в 1830 году. Все же «Путешествие» написано в 1835 году.

---

[1] А. С. Пушкин, т. X, стр. 647.

Таким образом, «Путешествие» написано через пять лет после составления первых набросков. Первым напечатанным наброском был кусок описательный.

Существует мнение, что «Путешествие» содержит в себе полемику с Паскевичем и является ответом на целый ряд журнальных заметок, направленных против Пушкина. Подобные утверждения были сделаны в 1936 году, во втором номере «Временника», в статье Ю. Тынянова «О «Путешествии в Арзрум».

В литературе о «Путешествии» работа Ю. Тынянова — значительное явление.

Менее интересно высказывание В. Л. Комаровича, напечатанное в третьем номере того же «Временника», в статье под названием «К вопросу о жанре «Путешествия в Арзрум». В этой статье утверждается, что Пушкин последовательно пародировал в своем «Путешествии» путевые записки Шатобриана.

Пушкин Шатобриана, конечно, знал и творчество его, вероятно, как-то учитывал.

Но вряд ли борьба с Шатобрианом могла сама по себе заинтересовать Пушкина в 1835 году. Вещь Шатобриана относится к 1810 году.

Основная задача, которая стояла перед Пушкиным в данном случае,— борьба за новое изображение Кавказа и развернутое повествование о судьбе писателя.

Кавказ воспринимался традиционно-романтически. Изображение Кавказа было как бы отдано романтикам на откуп, и Гоголь, говоря о романтическом изображении, приводил в пример изображение горца.

Гораздо позднее Толстой в «Казаках» и в ряде незавершенных отрывков противопоставлял выдуманному Кавказу Кавказ реально увиденный, реально существующий.

«Казаки» представляют собой одну из толстовских попыток реалистического рассказа о Кавказе. Вещь эта создавалась десять лет — с 1852 по 1862 год.

Нахождение способа рассказа об этом Кавказе, о Кавказе реальном, было настолько трудно, что Толстой даже пытался изложить свою повесть в стихах, близких к народным.

Не надо забывать, что «путешествия» во времена Пушкина были очень распространенным жанром, может быть даже несколько архаичным, но в то же время постоянно обновляемым.

Карамзин в парижской библиотеке измеряет книги по юриспруденции и истории кубическими саженями; романистов и путешественников он, вероятно тоже пародийно, считает на тысячи. Путешественники преобладают: романистов — четыре тысячи, путешественников — шесть.

Казалось бы, мы должны начать анализ русских литературных путешествий с анализа Радищева, а при анализе Радищева поговорить о стерновском «Сентиментальном путешествии».

Но «Путешествие из Петербурга в Москву» только по внешнему оформлению можно отнести к этому жанру. Путешествие обыкновенно или содержало осмотр достопримечательностей, встреченных на дороге, или, как стерновское «путешествие», являлось описанием переживаний путешественника. В последнем случае важные, обычно упоминаемые факты пропускались, а выдвигались факты малозначительные, важные только как ключи, открывающие чувства героя-путешественника.

У Стерна путешествие, само движение вдоль дороги, пародировалось. Ряд главок определены одним и тем же местом действия, например, «У дверей сарая». Течение времени тоже замедлено и даже как бы выключено анализом души сентиментального путешествия. Это путешествие вовнутрь души. Это и есть главное в путешествии.

Радищев в своей книге описывает крепостное право, реагируя не на частное, а на общее. Его вещь предельно политически заострена. В отличие от традиционных «путешествий», в ней нет достопримечательностей, кроме описания вышневолоцких шлюзов. Не описаны ни Петербург, ни Москва. Почти нет пейзажа; форма путешествия взята для расположения ряда эпизодов, которые, по существу, и связаны последовательностью их восприятия.

Радищев в своем «Путешествии», в главе «Любань», пишет, подчеркивая условность жанра:

«Зимою ли я ехал или летом, для вас, думаю, равно. Может быть, и зимою и летом».

Дальше Радищев шутит, что бывают такие путешествия, в которых применяются разные способы передвижения — и сани и телега,— но истинная сущность его замечания состоит в том, что дело не в путешествии. Материал у Радищева обычно расположен не по маршруту, а произвольно. Например, рассуждение о русском стихосложении могло бы и не попасть в главу «Софья». «Слово

о Ломоносове» вставлено вне путешествия, хотя вначале упомянуто, что мысли пришли за Невским монастырем. Главное в «Путешествии» — это прямое обращение. Радищев говорит: «Отъими завесу с очей природного чувствования — и блажен буду».

Радищев избегает стерновской разбросанности, вся вещь пронизана одной идеей, и отступления тоже носят политический характер, даже когда речь идет о стихосложении.

«Путешествие в Арзрум» не связано непосредственно с радищевским путешествием по жанру, хотя Пушкин шел «вослед» за Радищевым и во время обработки своего путешествия писал о «Путешествии» Радищева.

Путешествие совершается во время войны, но военные темы почти не подняты. Самый факт подобного ограничения уже носил политический характер. Пушкин — за русское продвижение в Армении, за то, чтобы было оттеснено персидское варварство, но он против прославления той войны, которую видал.

«Путешествие в Арзрум» — книга, как будто бы написанная вне всякой литературной условности.

Возьмем путешествие А. Марлинского «Поездка в Ревель» (1821). В ударных местах этого путешествия (например, в описании Нарвского водопада) Марлинский переходит на стихи.

Вельтман в книге «Странник» (1831—1832) смешивает стихи с прозой. Пушкин в своем «Путешествии» не использовал литературную традицию Марлинского и Вельтмана, хотя ему, как поэту, легче всего было бы перейти от поэзии к прозе. Но, кроме стихотворных иноязычных цитат, в «Путешествие» введено большое стихотворение, как бы оценивающее Арзрум с точки зрения турка; стихотворение начинается словами:

Стамбул гяуры ныне славят.

Стихотворение состоит из пяти строк, приписано оно янычару Амину-Оглу. Такой поэт в турецкой литературе пока не найден. Янычары обыкновенно были христианскими детьми, обращенными в магометанство, имя этого янычара-поэта чисто турецкое, он сын Амина.

Знал Пушкин и некоторые старые «сказки» русских землепроходцев и путешествия русских ученых XVIII века, находящиеся рядом с художественными.

Точность и документальность этих книг интересовали его, он проконспектировал «Описание земли Камчатки» С. П. Крашенинникова.

Однако пушкинское «Путешествие в Арзрум» построено иначе.

«Путешествие в Арзрум» является последовательной попыткой показать, что реализм — это общий метод для передачи и полного раскрытия любого явления действительности. Пушкин борется с романтическим восприятием Кавказа. Сюжета в обычном смысле слова здесь нет, но факт путешествия развернут «сюжетно-фабульно», если употреблять терминологию Горького.

Значение произведения чрезвычайно велико. Мы наблюдаем, как пушкинское умение видеть было воспринято Лермонтовым в «Герое нашего времени» (особенно в начале произведения) и Толстым в «Казаках».

Кавказ у Пушкина не романтическая декорация, а страна, точно и правдиво описанная. В описание введено и упоминание о «Кавказском пленнике» — автокритика его:

«Здесь нашел я измаранный список «Кавказского Пленника» и, признаюсь, перечел его с большим удовольствием. Всё это слабо, молодо, неполно; но многое угадано и выражено верно» [1].

В «Путешествии» реалистичность описания носит программный характер, показывает зрелость художественного мастерства писателя, необычайную точность его вйдения.

Пушкин почти не прибегает здесь к сравнениям. Или же дает их по-новому, с реалистической точностью.

«В Ставрополе увидел я на краю неба облака, поразившие мне взоры ровно за девять лет. Они были всё те же, всё на том же месте. Это — снежные вершины Кавказской цепи».

Его поражают горы не столько своим сходством с облаками, сколько неизменностью своих очертаний, которая подчеркивается единством новых и старых впечатлений.

Пушкин подъезжает к Кавказским Минеральным Водам. Ночь описана так: «Величавый Бешту чернее и чернее рисовался в отдалении».

Главный Кавказский хребет все еще далеко; он введен словами: «Справа сиял снежный Кавказ».

Пушкин въезжает в Дарьяльское ущелье:

---

[1] А. С. Пушкин, т. VI, стр. 651.

«Кавказ нас принял в свое святилище. Мы услышали глухой шум и увидели Терек, разливающийся по разным направлениям. Мы проехали по его левому берегу. Шумные волны его приводят в движение колеса низеньких осетинских мельниц, похожих на собачьи конуры. Чем далее углублялись мы в горы, тем у́же становилось ущелие. Стесненный Терек с ревом бросает свои мутные волны чрез утесы, преграждающие ему путь...»

Ощущение тесноты ущелья все усиливается:

«...кажется, чувствуешь тесноту. Клочок неба как лента синеет над вашей головою».

Мост через Терек описан с осязательной точностью:

«...стоишь, как на мельнице. Мостик весь так и трясется, а Терек шумит, как колеса...»

Пушкин как бы исследует предмет. Вначале он дает его в прямом и как будто небрежном упоминании, а затем пользуется им для сравнения. Это особый метод точной поэзии. Только что шло описание мельницы, теперь мост описан как мельничная плотина, а шум реки приравнен к шуму колеса.

Вещь вся построена на описании; описание перебивается второй темой произведения — повествованием о писателе и его положении в обществе того времени.

В центре повествования стоит сам Пушкин; он взят здесь не в бытовых автобиографических чертах, а в своей литературно-политической судьбе.

Образ повествователя в очерковой литературе и, в частности, в «Путешествии» играет большую роль. Мы узнаем мир через человека, который переживает столкновения с ним и высказывает свои эмоции.

В «Путешествии в Арзрум» повествователь знает о том, что он хорошо известен читателю; самохарактеристика здесь не нужна. Но тем более важна и значительна роль оценок и сопоставлений, которые дает в «Путешествии» поэт — представитель своего времени.

Образная система «Путешествия в Арзрум» организована с особой тщательностью, так как связь и логика выделения образов восполняют отсутствие вымысла-домысла.

Дается описание, а на втором плане вырисовывается и сам поэт — спокойный, ироничный, понимающий двусмысленность своего положения, положения пленника. Напомню, например, что в Арзруме турки говорят Пушкину: «поэт—брат дервишу». Потом Пушкин видит «... моло-

дого человека, полунагого, в бараньей шапке... Мне сказали, что это был брат мой, дервиш, пришедший приветствовать победителей».

Ирония этого описания навеяна не только тем, что поэта перед этим сравнивали с дервишем, но и тем, что самого Пушкина уговаривали воспевать победы Паскевича. Уже после публикации первых набросков «Путешествия» Булгарин в «Северной пчеле» от 22 марта 1830 года писал: «Мы думали, что великие события на Востоке, удивившие мир и стяжавшие России уважение всех просвещенных народов, возбудят гений наших поэтов,— и мы ошиблись» [1].

Тема поэта и ощущение трагичности его положения в условиях тогдашней России получают свое сюжетное разрешение в эпизоде встречи Пушкина с телом убитого Грибоедова.

Встреча эта сопровождается развернутой характеристикой поэта. Одновременно говорится о положении передовых людей тогдашней России. У Грибоедова «талант поэта был не признан».

Дальше следует широчайшее обобщение:

«Люди верят только славе и не понимают, что между ими может находиться какой-нибудь Наполеон, не предводительствовавший ни одною егерскою ротою, или другой Декарт, не напечатавший ни одной строчки в «Московском телеграфе».

Жизнь Грибоедова описана скупо, лаконично, и он проходит в «Путешествии» как бы непоказанным, но печальная судьба его передана со сдержанным лирическим волнением:

«Не знаю ничего завиднее последних годов бурной его жизни. Самая смерть, постигшая его посреди смелого, неровного боя, не имела для Грибоедова ничего ужасного, ничего томительного. Она была мгновенна и прекрасна».

О встрече своей с друзьями-декабристами, отбывавшими солдатчину, Пушкин писал:

Желал я душу освежить,
Бывалой жизнию пожить
В забвеньи сладком близ друзей
Минувшей юности моей.

---

[1] «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», АН СССР, М.—Л. 1936, № 2, стр. 59.

Я ехал в дальные края;
Не шумных пиршеств жаждал я,
Искал не злата, не честей
В пыли средь копий и мечей.

Пушкин грустит о судьбе своих сосланных на Кавказ друзей-декабристов. Он едет певцом Арионом — свободным человеком, независимо оценивающим судьбы своего народа.

Встреча с телом Грибоедова — случайность, но эта случайность, художественно осмысленная, становится центром произведения. Грибоедов, писатель-реалист и государственный деятель, совершивший подвиг, погибает в Иране; а рядом в ссылке умирают декабристы; Пушкин соединяет все это в своем повествовании с размышлением о судьбе поэта.

Военно-Грузинскую дорогу Пушкин проехал дважды. Описывая первый проезд, он замечает: «...дождливая и туманная погода мешала мне видеть его (Казбека.— *В. Ш.)* снеговую груду, по выражению поэта, *подпирающую небосклон»*.

Выражение *«подпирающую небосклон»* Пушкин дает с разрядкой, как ненужно-поэтическое. Указано, что сам путешественник проехал мимо Казбека «равнодушно».

Случайный туман, скрывший гору, становится поводом отложить описание и дать его в конце произведения как центр пейзажа. На обратном пути Казбек будет показан с необыкновенной силой.

Пока описание путешествия продолжается. Поэт рассказывает про знаменитый обвал 1827 года; после этого описывается малый обвал: «Я оглянулся и увидел в стороне груду снега, которая осыпалась и медленно съезжала с крутизны».

Слово «медленно» оттеняет картину обвала — создает впечатление страшной дали, где происходит этот обвал.

Между описанием большого обвала и картиной малого обвала сказано: «Мы круто подымались выше и выше. Лошади наши вязли в рыхлом снегу, под которым шумели ручьи». Здесь необыкновенная точность описания. На перевалах нет рек, есть ручьи под снегом. В то же время шум ручьев в образной системе описания путешествия как бы заканчивает описание шума Терека; к Тереку поэт вернется на обратном пути.

После описания перевала идет рассказ о трусости иностранного консула, который велел завязать себе глаза при переходе через самую вершину Крестовой горы.

В следующем описании мы видим редкий случай в пушкинской прозе. В фразе три имени существительных, при каждом существительном прилагательное: «Мгновенный переход от грозного Кавказа к миловидной Грузии восхитителен».

Неожиданно и метко прибрано прилагательное — «миловидная»,— сказанное про страну. Это прилагательное подчеркнуто словом «восхитителен». Дальше идет описание Грузии с ее «обитаемыми» скалами. Прилагательное очень просто, но изумительно по точному применению к древней горной земледельческой стране.

Таково все «Путешествие», которое даже в пушкинской прозе — образец точнейшего описания.

Чрезвычайно характерно описание монастыря, стоящего на уступе Казбека, которое поражает точностью видения. Оно отнесено в самый конец «Путешествия», дается при вторичном описании перевала. Дорога уже знакома читателю по прежним описаниям, и поэтому открывается возможность уточнить путь, ввести новые предметы.

«Утром, проезжая мимо Казбека, увидел я чудное зрелище: белые оборванные тучи перетягивались через вершину горы, и уединенный монастырь, озаренный лучами солнца, казалось, плавал в воздухе, несомый облаками».

Ветер, подходя к горам, подымается вверх; вообще ветер двигается не по горизонтали,— около любого куста есть восходящее движение ветра,— поэтому тучи не просто проходят через горы, а перетягиваются через вершину. Монастырь стоит над уступами так, что тучи перетягиваются перед ним и за ним, и он плывет в облаках.

Дальше описывается в последний раз теснина и выход из нее: «Берега были растерзаны; огромные камни сдвинуты были с места и загромождали поток. Множество осетинцев разработывали дорогу. Я переправился благополучно. Наконец я выехал из тесного ущелия на раздолие широких равнин Большой Кабарды».

Эпитет «тесное», приложенный к слову «ущелие», контрастирует словам «раздолье широких равнин».

Таким образом, про пушкинские описания мало сказать, что они точны и кратки,— в то же время в них по-новому раскрыт, то есть исследован, предмет описания.

Исследование предмета посредством чередования его восприятий мы находим и в произведниях Гоголя, который чрезвычайно глубоко освоил пушкинский опыт.

Гоголь прежде всего подчеркивал краткость и точность пушкинского описания. Вот что писал Гоголь в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ея особенность» о Пушкине:

«...он русский весь с головы до ног: все черты нашей природы в нем отозвались, и все окинуто иногда одним словом, одним чутко найденным и метко прибранным прилагательным именем.

Он бросил стихи единственно затем, чтобы не увлечься ничем по сторонам и быть проще в описаниях, и самую прозу упростил он до того, что даже не нашли никакого достоинства в первых повестях его...»

Дальше Гоголь говорит:

«Пушкин был этому рад и написал Капитанскую дочь, решительно лучшее русское произведение в повествовательном роде... Чистота и безыскусственность взошли в ней на такую высокую степень, что сама действительность кажется перед нею искусственной и карикатурной... все — не только самая правда, но еще как бы лучше ея...» [1]

В этом отрывке замечательно указание на то, что сама действительность кажется перед пушкинской прозой «искусственною и карикатурною».

Пушкин вскрывает в действительности ее основные черты, видит в ней главное и «новое», причем такое, которое является, по словам Гоголя, «совершенной истиной» («Арабески»).

Работая над стихом, Пушкин стремился к выделению самых существенных и главных, как бы общезначимых и часто даже закрепленных традицией признаков.

Проза Пушкина в описаниях как бы избежала ландшафтной красивости.

Пушкин говорил:

«Но что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость объяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами?..

---

[1] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 384.

...Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат...»[1]

Пушкин давал прямые описания, основанные на выделении *главной детали.* Он предельно краток в своих описаниях.

Приведу пример:

«Дорога шла по крутому берегу Яика. Река еще не замерзала, и ее свинцовые волны грустно чернели в однообразных берегах, покрытых белым снегом».

Здесь названы только существенные признаки: цвет воды в реке, объясняемый высотой берега.

Эпитеты, отнесенные к воде, одновременно характеризуют грустную покорность молодого Гринева.

О ВРЕМЕНИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ И О МЕТОДЕ ВЫБОРА ДЕТАЛЕЙ

Говорится: «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается».

Сказочный герой, странствуя по свету, успевает сносить железные сапоги и сглодать железные хлеба.

Течение времени в сказке обозначается упоминаниями длительных событий, но Иван Царевич в сказке не стареет.

Герой в эпосе имеет закрепленный возраст: Алеша Попович юн, Илья Муромец как будто родился старым, или, вернее, гораздо старше тридцати трех лет пошел на богатырство.

Одиссей стареет в «Одиссее», его даже не узнают на острове Итаке, но это старость проходящая.

Афина Паллада, коснувшись героя жезлом, возвращает ему облик богатыря:

...он возвышенней сделался станом, моложе
Светлым лицом, посмуглевшие щеки стали полнее;
Черной густой бородою покрылся его подбородок.

Можно сказать, что старость героя была только чертой его переодевания.

Время не может быть выражено в художественном произведении через следование за героем шаг за шагом.

---

[1] А. С. Пушкин, т. VII, стр. 14—15.

в художественном произведении свое время. Поэтому сказка имеет традиционный зачин и традиционное окончание. Это выход из реального времени и возвращение в него.

Автор всегда изображает определенные моменты жизни героя, а не всю жизнь героя, иначе романы читались бы по шестьдесят лет.

При помощи выбора мы заменяем длительность времени, осуществляемого в художественном произведении знаком длительности, выбрасывая в то же время несущественное. Об этом в романе «Том Джонс Найденыш» подробно писал Фильдинг.

Деление эпического произведения на песни, романа и повести на главы — это способ замены изображения потока действительности знаками действительности.

Песня или повесть должна торопиться, и в то же время она медлит.

В сказке герой не сразу совершает подвиг, а стремится к нему через несколько ступеней усилий.

Обычно этих усилий бывает три: действие замедлено повторениями и убыстрено пропусками, выделением основного.

Каждое время выбирает свое основное. В «Песне о Роланде» нет быта. И в романе Джойса есть попытка дать непрерывность, но пропущено бытие человека в обществе.

Деление романов и повестей на главы — это тоже метод создания пропусков. Плотные главы, обычно имеющие свое место действия и свой конфликт, в смене своей заменяют непрерывность действия. Но методы создания непрерывности, так же как и методы пропусков, разные — они историчны.

Рядом с главами существует и выделение в каждой главе своего основного. Это основное художественно подчеркнуто, может быть, дано самым простым способом, но подчеркнуто обстановкой.

В «Капитанской дочке» первая глава дает характеристику положения семьи: это семья опального дворянина, не принявшего участия в возведении Екатерины II на престол. Немец-генерал в Оренбурге, вероятно, тоже засланный, приверженец Петра III. Недаром так далеко пришлось послать своего сына старику Гриневу.

Характеристика первой главы дает герою свободу от личной преданности императрице, но сохраняет его дворянское отношение к Пугачеву.

Екатерина II стала императрицей российской летом 1762 года. Очевидно, что к этому же времени относится отъезд Андрея Петровича Гринева, служившего при графе Минихе, в деревню. В симбирской деревне, уже находясь в опале, Андрей Петрович женится на дочери бедного тамошнего дворянина; у него девять человек детей, из которых только один — Петр — остается в живых.

Даже если Петруша — старший сын, то ему в год начала пугачевщины, считая, что он родился в 1764 году, а Пугачев выступает осенью 1773 года, девяти-десяти лет.

Между тем по повести ему семнадцать—восемнадцать (около года он пробыл в крепости у Миронова).

Сохранились вычисления Пушкина, сделанные на полях рукописи: Пушкин знал о неточности. Неточность эта замаскирована тем, что действительно новорожденного можно было записать сразу на службу в гвардейский полк, так что и десятилетний Петруша мог быть сержантом. Кроме того, введено упоминание о братьях и сестрах Петруши, дата сбита и тем, что год отставки дан так: 17... год.

В фототипическом издании «Рукописи А. С. Пушкина» (Альбом 1833—1835 гг.), в комментарии под редакцией С. М. Бонди (М. 1939), есть выкладка о возрасте рождения героя, еще Шванвича: получается, что он родился в 1755 году, и тогда две последние цифры даты приезда Андрея Петровича в деревню были сняты.

Должен сказать, что я обратил внимание на год рождения Гринева до публикации рукописи (в 1937 году), потому что условность возраста Гринева ясна. Потом этот вопрос обсуждался различными авторами.

Гринев имеет в «Капитанской дочке» тот возраст, который должен был быть у героя этого произведения.

Семнадцатилетний Гринев мог быть влюбленным и в то же время носить в себе черты ребячества.

Пугачев прощает его как ребенка. Так, Степан Разин не казнил младшего сына астраханского воеводы.

Сентенции Гринева о восстании — воспоминания старика о том, что он видел ребенком.

В искусстве точность направленности сигнала часто важнее фактической точности.

Характеристики героев создаются не сами по себе, а под влиянием цельности отдельных кусков композиции, и в конце концов подчиняются всей композиции. Иногда

характеристики героев внутри произведения бывают даже противоречивы, потому что в разные моменты композиции нужны разные черты героев, их характеристика.

Пушкин при помощи анализа архивных и обнародованных документов, расспросов, случайных сведений построил правильную картину восстания и смог, применяя все способы художественного выражения, дать точную характеристику Пугачева и его сподвижников.

Очень важно отметить, что Гринев, как герой, появляется у Пушкина сравнительно поздно, как бы насильственно, потому что фигура дворянина, добровольно перешедшего на сторону Пугачева, цензурно была невозможна. Шванвич-Башарин раскололся на двух людей: Швабрина и Гринева.

Гринев слабохарактерен, неопытен: вырастает значение его невесты, которая в первоначальном плане, вероятно, задумана как заурядная барышня. Маша становится героиней повести и определяет название повести.

Гринев входит в повесть как бы насильно, но образ его подсказывает выбор материала: рядом с ним надо дать дядьку, потому что Гринев несмышленыш, надо мотивировать связь Гринева с Пугачевым. Первоначально Башарин встречается не с Пугачевым, а с изуродованным башкирцем. Пугачевские связи героя слабее. Пугачев выводится теперь на первый план; его поэтичность, его великодушие оправданы тем, что он имеет своим антагонистом дворянина — доброго подростка.

Создается новый тип повествования, потому что Гринев добр, поэтичен, но не умен. Он описывает то, что не понимает. Он не говорит, а как бы проговаривается, причем запись он делает уже на старости лет. Его моральные сентенции — это наставления деда внуку; они общи и не могут быть приписаны Пушкину.

Сказать правду в николаевское время было невозможно в историческом произведении, но Пушкин выбрал такой случай, построил такие характеры, создал таких людей, взаимоотношения которых приводят читателя к правде.

Тем самым разрушается старая концепция пушкинистов, сближающих Гринева с Белкиным и наивно считающих высказывания Белкина чуть ли не самоисповедью Пушкина того времени. Белкин для Пушкина — объект иронии и способ в обмолвках пересказать заново историю России, как бы предваряя Салтыкова.

Я говорю об «Истории села Горюхина».

Но вернемся на дорогу повествования, взяв проводником Пугачева.

Встреча с Пугачевым дана на бездорожье, на метели, на морозе. Дороги нет, есть только след от проехавших саней. Эту дорогу знает только вожатый, на ней, конечно, никогда не стояли вехи.

Метель подчеркивает бедствие вожатого: ему холодно. Он оказал молодому дворянину бытовую услугу и получил подарок нужный, но незначительный — детский заячий тулупчик, который казаку не впору.

Из бесконечного ряда столкновений выделено разумом отдельное столкновение—незначительное и как бы шуточное. Дальше действие развивается стремительно небольшими главами.

Посмотрим, как оно кончается.

Сергей Михайлович Эйзенштейн в статье «Примеры изучения монтажного письма» разбирает сцену казни Искры и Кочубея в поэме «Полтава». Сперва он приводит кусок поэмы:

...Топор блеснул с размаху,
И отскочила голова.
Все поле охнуло. Другая
Катится вслед за ней, мигая.

Более страшной детали не придумаешь, чем вторая голова, которая катится и при этом мигает.

Зарделась кровию трава —
И, сердцем радуясь во злобе,
Палач за чуб поймал их обе...

Следовательно, план такой: по намосту катятся головы и палач ловит их за чубы.

И напряженною рукой
Потряс их обе над толпой.

Долгое описание с возможными мелочными подробностями заменено знаками, которые дают читателю представление об общем. Эти знаки уточнены страшными подробностями, данными чрезвычайно коротко.

Пугачев — покровитель Гринева; Гринев колеблется между Пугачевым и Екатериной, к которой пошел не он сам, а капитанская дочка. Но надо кончить их отношения и точно обозначить, что за человек был Пугачев,

Пушкин пишет в послесловии к «Капитанской дочке» уже от своего имени, а не от имени Гринева, как рассказчик:

«Здесь прекращаются записки Петра Андреевича Гринева. Из семейственных преданий известно, что он был освобожден от заключения в конце 1774 года, по именному повелению; что он присутствовал при казни Пугачева, который узнал его в толпе и кивнул ему головою, которая через минуту, мертвая и окровавленная, показана была народу. Вскоре потом Петр Андреевич женился на Марье Ивановне. Потомство их благоденствует в Симбирской губернии. В тридцати верстах от *** находится село, принадлежащее десятерым помещикам».

В сцене казни как бы повторена деталь из «Полтавы»: палач показывает отрубленную голову, но смысл знака совершенно другой — это голова бесстрашного человека, сохранившего дружелюбие к Гриневу, она только что была живая и даже ласковая. Смерть Пугачева подчеркнута его жестом: поклоном.

В том же отрывке присутствует Екатерина знаком письма.

Характеристика Гринева и благодеяние Екатерины иронично. Село, в котором живет Гринев,— захолустье, оно находится в тридцати верстах от С. (очевидно, Симбирска). В деревнях десять хозяев-помещиков, то есть это десятипановка, это дворянская нищета. Письмо Екатерины висит на стене, как диплом, «в рамке».

В конце заключения Пушкин утверждает, что рукопись принадлежала самому Гриневу и он только подыскал эпиграфы к отдельным главам. Здесь подчеркивается значение глав и эпиграфов. Об этом я буду еще говорить в этой книге.

МЕТОД ОПИСАНИЯ В «КАПИТАНСКОЙ ДОЧКЕ»

В «Капитанской дочке» «сухость» описания сознательно решена и подчеркнута иногда авторской иронией. Пушкин иронизирует над традиционной мелочностью описаний исторических романистов. Это заметно в сцене приезда Марьи Ивановны в Царское Село. Марья Ивановна останавливается у жены смотрителя. В пяти строках Пушкин перечисляет то, о чем жена смотрителя с ней говорила:

«Она рассказала, в котором часу государыня обыкновенно просыпалась, кушала кофей, прогуливалась; какие вельможи находились в то время при ней; что изволила она вчерашний день говорить у себя за столом, кого принимала вечером,— словом, разговор Анны Власьевны стоил нескольких страниц исторических записок и был бы драгоценен для потомства. Марья Ивановна слушала ее со вниманием».

Но ведь в повесть все эти сведения не попали. Несколько страниц «исторических записок» с улыбкой пропущены. Необходимо подчеркнуть, что эта намеренная сухость описания, отсутствие лишних подробностей даны Пушкиным в *историческом* романе. Между тем, опыт исторического романа, в частности, у Вальтера Скотта, казалось, предписывал наполнить произведение внесюжетными подробностями, которые создавали бы или, по крайней мере, должны были создать местный колорит.

Крайне своеобразно Пушкин описывает «дворец» Пугачева — крестьянскую избу:

«Она освещена была двумя сальными свечами, а стены оклеены были золотою бумагою; впрочем, лавки, стол, рукомойник на веревочке, полотенце на гвозде, ухват в углу и широкий шесток, уставленный горшками,— все было как в обыкновенной избе. Пугачев сидел под образами, в красном кафтане, в высокой шапке и важно подбочась».

Здесь описание развернуто: упоминаются стены, оклеенные золотой бумагой,— крестьянское представление о роскоши дворца; дается сухое, но необходимое здесь перечисление предметов крестьянского обихода, которые никто и не подумал вынести из пугачевского «дворца».

Дворец Екатерины не описан вовсе, почти не описано и Царское Село. Здесь описание не нужно и как бы лишнее, потому что сама роскошь обстановки, подробности ее дали бы больше места образу государыни и ввели бы такие черты красивости, которые, как мы потом увидим, не нужны автору.

«Капитанская дочка» прямо связана с работой Пушкина над «Историей Пугачева». Беллетристическое произведение развивается рядом с научно-исследовательским произведением. И, наоборот, цикл произведений о Петре приводит Пушкина к созданию истории Петра.

Так как «Капитанская дочка» напечатана тогда, когда Вальтер Скотт был хорошо известен в России и упо-

минался в статьях самого Пушкина, то нередко говорили о зависимости этого произведения русского поэта от романов Вальтера Скотта.

Это неправильно. Романы Вальтера Скотта обширны, многословны; вещи Пушкина стилистически носят иной характер. Это отмечал уже Чернышевский в своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности», говоря: «В повестях и рассказах Пушкина, Лермонтова, Гоголя общее свойство — краткость и быстрота рассказа» [1].

Но дело не только в краткости — дело в том, что у Вальтера Скотта, как и у многих других западных романистов, сюжет главным образом основан на любви героев. Вот что писал об этом Чернышевский: «Мы вовсе не думаем запрещать поэту описывать любовь; но эстетика должна требовать, чтобы поэт описывал любовь только тогда, когда хочет именно ее описывать: к чему выставлять на первом плане любовь, когда дело идет, собственно говоря, вовсе не о ней, а о других сторонах жизни? К чему, например, любовь на первом плане в романах, которые, собственно, изображают быт известного народа в данную эпоху или быт известных классов народа? В истории, в психологии, в этнографических сочинениях также говорится о любви,— но только на своем месте, точно так же, как и обо всем. Исторические романы Вальтера Скотта основаны на любовных приключениях — к чему это? Разве любовь была главным занятием общества и главною двигательницею событий в изображаемые им эпохи? «Но романы Вальтера Скотта устарели», точно так же кстати и некстати наполнены любовью романы Диккенса и романы Жоржа Занда из сельского быта, в которых опять дело идет вовсе не о любви» [2].

В «Капитанской дочке» рассказано о любви Маши к Гриневу, но не это составляет основу сюжета. Любовь является только одной из черт, характеризующих героев, причем она развернута в событиях не столько как любовь, а как верность, о чем мы будем говорить ниже.

Пушкин высоко ценил Вальтера Скотта, но относился к нему, а особенно к его подражателям, критически. В ре-

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. II, Гослитиздат, М. 1949, стр. 68. Далее по этому изданию.

[2] Там же, стр. 84.

цензии на «Юрия Милославского» М. Загоскина Пушкин пишет:

«Вальтер Скотт увлек за собой целую толпу подражателей. Но как они все далеки от шотландского чародея! подобно ученику Агриппы, они, вызвав демона старины, не умели им управлять и сделались жертвами своей дерзости» [1].

Дальше следует разбор европейских исторических романов, по поводу которых Пушкин восклицает:

«Сколько несообразностей, ненужных мелочей, важных упущений! сколько изысканности! а сверх всего, как мало жизни!»

В повести самого Пушкина исторических данных с подчеркиванием мелочей нет, произведение лаконично, кратко, просто по тону рассказа; история в нем дана не посредством воспроизведения исторических подробностей, а посредством воспроизведения исторических характеров. Действие слагается из столкновения характеров, из обнаружения их свойств, а не из условных приключений героев, как в традиционном европейском историческом романе.

В речах Пугачева Пушкин использует материалы подлинных допросов, но только в качестве отправного пункта для обрисовки характера Пугачева.

Пугачев действительно говорил: «Улица моя тесна». Казаку, вождю восстания, было тесно в роли подопечного казачьих старшин. Фраза попала в пушкинский текст, но она развилась, дав образ вольнолюбивого, сильного человека, знающего о своей обреченности.

ЯЗЫК МЕЧТЫ И ЖЕЛАНИЯ

Драматург А. Островский говорил: «Для народа надо писать не тем языком, которым он говорит, но тем, которым он желает» [2]. Начало такому языку в русской литературе положил Пушкин.

Вероятно, Пушкин пришел к высокому образу Пугачева вполне сознательно: он приложил к своей «Истории Пугачева» «Замечания о бунте», которые не решился

---

[1] А. С. Пушкин, т. VII, стр. 102.

[2] «Русские писатели о литературе», т. II, «Советский писатель», Л. 1939, стр. 75.

сдать в печать, но представил их Николаю I «как материал, который может быть любопытен для его величества».

Эти «Замечания» содержат не только факты, но и пушкинские оценки фактов, хотя и очень осторожные. В одной из заметок поэт писал:

«Первое возмутительное воззвание Пугачева к Яицким казакам есть удивительный образец народного красноречия, хотя и безграмотного. Оно тем более подействовало, что объявления, или *публикации*, Рейнсдорпа были писаны столь же вяло, как и правильно: длинными обиняками с глаголами на конце периодов» [1].

Что же называл Пушкин «народным красноречием», прямо противопоставляя его языку официальных донесений?

В рецензии на «Юрия Милославского» М. Загоскина Пушкин писал:

«Речь Минина на нижегородской площади слаба: в ней нет порывов народного красноречия» [2].

Речь Минина, написанная или составленная в его время, была Пушкину известна; современная Минину традиция сравнивает эту речь с речами пророков: это была речь высокая, не бытовая, не обыденная.

«Порывом народного красноречия» Пушкин, очевидно, именовал речь высокую, вдохновенную, но составленную так, что она понятна народу.

Представление о народном красноречии, высказанное по поводу исторически известных речей Минина, Пушкин переносит затем на Пугачева и его помощников, говоря о пугачевских воззваниях как образцах народного красноречия.

В «Капитанской дочке» есть эта стихия — стихия высокой народной речи: она прежде всего дана в речах Пугачева. Произведение в целом написано общелитературным языком, почти не отличающимся от языка пушкинской прозы того времени. В эту общеязыковую среду вкраплены разговоры Пугачева и его сподвижников. Пугачев часто употребляет поговорки, пересказывает сказки. Между тем речь его не пестрит отклонениями от норм общелитературного языка, не нарушается и единство стиля всей повести.

---

[1] А. С. Пушкин, т. VIII, стр. 351.
[2] Там же, т. VII, стр. 103.

Для Пушкина народная речь составляет основу литературной.

В статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» Пушкин писал:

«Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного; но впоследствии они сблизились и такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей»[1]. (Выделение сделано самим Пушкиным.— *В. Ш.)*

У Пушкина, глубоко знающего народную русскую литературу, пугачевцы, среди которых есть уральские казаки — рабочие и беглые солдаты из екатерининской армии, — поют в Оренбургской степи вместе с донским казаком Пугачевым песню «Не шуми, мати зеленая дубровушка». Эта песня в тексте повести названа «бурлацкой», то есть волжской, знаем мы ее по чулковскому песеннику; существовала традиция, приписывавшая ее Ваньке Каину, называлась она в «Песеннике» разбойничьей. В тексте песни нет ни донского, ни уральского колорита, но есть воспоминание о богатырском эпосе; разбойник в ней называется «крестьянским сыном». Так в былинах иногда чествуют Илью Муромца. Песню эту поют пугачевцы «крестьянскому царю». Это песня высокого стиля.

Переход от этой песни к повествованию сделан очень любопытно. Здесь Пушкин внезапно использует слова высокого ряда, беря их слегка архаично.

«Невозможно рассказать, какое действие произвела на меня эта простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице. Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам и без того выразительным,— всё потрясало меня каким-то пиитическим ужасом».

Вслед за этим идет краткий, просто написанный диалог.

Оттенки пушкинской речи многозначительны; выразительные слова особенно ощутимы в общеязыковом контексте повести.

Слово «пиитический», приложенное к обозначению впечатления, произведенного песней в лагере пугачевцев, не произвело бы на читателя такого впечатления, если бы он его встретил в прозе Одоевского, Вельтмана или Марлинского.

---

[1] А. С. Пушкин, т. VII, стр. 27.

Язык самого Пушкина все время обновлялся, обогащался народным языком, «народным красноречием». Его язык и явился той речью, которую вымечтал народ, создал ее, как язык своего чувства и разума. Это — общенациональный язык.

Пушкин широко использовал в повести народное красноречие, однако в речах его героев почти не заметна «простонародность», она сказывается только в произношении иностранных слов, да и то это произношение скорее архаично [1], чем «простонародно».

Общий высокий тон повести связан с песней. Иногда песни, идущие в эпиграфах, незаметно переходят в текст пушкинской прозы.

Ко второй главе повести «Вожатый» эпиграфом взяты строки из 68-й песни III части чулковского «Песенника»:

Сторона ль моя сторонушка,
Сторона незнакомая!
Что не сам ли я на тебя зашел,
Что не добрый ли да меня конь завез:
Завезла меня, доброго молодца,
Прытость, бодрость молодецкая
И хмелинушка кабацкая.

Гринев, увидев Пугачева в степи, спрашивает его:

«— Послушай, мужичок,— сказал я ему,— знаешь ли ты эту сторону?..

— Сторона мне знакомая,— отвечал дорожный...»

Слегка изменяя строку песни, продолжая ее образ, Пушкин как бы спорит с ней. Степь не чужбина для Пугачева.

Так слова песни переходят в диалог героя.

О ПРОТОТИПАХ

Поговорим о так называемых прототипах.

Прототипами обычно называют тех реально существующих людей, от изображения которых исходил писатель для того, чтобы создать художественный образ.

---

[1] «Енаралы» вместо «генералы» («Капитанская дочка»). Такое просторечие принималось, впрочем, академическим словарем пушкинского времени, и форма «енаралы» вносилась без возражения.

Мы не можем до конца проследить путь художника по созданию произведения искусства. Перед нами как предмет анализа находится само художественное произведение. Мы можем и должны знать действительность, которую отобразил художник в целом, но не должны стараться разбивать ее на отдельные моменты, которые будто бы геометрически точно повторяются в художественном произведении.

Поэтому работа над поиском прототипов обычно приводит к неудаче, и часто, найдя как будто совершенно точный прототип героя художественного произведения, мы убеждаемся, что существуют и другие прототипы, или же в том, что произведение искусства как бы предварило появление своего жизненного прототипа — писатель досказал героя.

Конкретные наблюдения, конечно, входят в арсенал художника и используются им, но, стремясь отыскать точные прототипы, исследователи все же уподобляют художественное произведение мозаике фактов.

Увлечение поисками прототипов методологически неправильно и часто не столько проясняет, сколько запутывает вопрос о творческой истории произведения.

Само по себе указание прототипа ничего не решает. Писатель по самой сущности своей работы, опираясь на прототипы, говорит о своем герое нечто большее и нечто иное, чем можно сказать о человеке, который только реально существует.

Посмотрим, к чему привели некоторых пушкинистов поиски прототипов.

Утверждали, например, что прототипом Гринева и Швабрина является один и тот же человек — Шванвич. Между тем Гринев совсем не похож на Швабрина.

Немало наговорено было и о прототипе Маши Мироновой из «Капитанской дочки». В «Русском архиве» даже утверждалось, что ее прототипом был один молодой грузин (П. А. Клопитонов), который попал в сад Царского Села и разговаривал о статуях с императрицей; утверждалось также, что этого самого грузина прозвали «капитанской дочкой» [1].

А ведь ясно, что если человека прозвали «капитанской дочкой» в силу того, что положение, в которое он попал,

---

[1] «Русский архив», 1900, кн. II, стр. 166—168.

напоминало положение из повести Пушкина, то эта повесть уже существовала и именно она дала повод к подобного рода шутке.

В набросках герои не охарактеризованы. В качестве конфликта намечена судьба дворянина из хорошего рода, попавшего в стан Пугачева и спасенного от казни.

Вначале Пушкина интересовала сравнительно мелкая тема о внутридворянских отношениях, связанная с противопоставлением старого дворянства новому и развитая в «Моей родословной»:

Не торговал мой дед блинами,
Не ваксил царских сапогов,
Не пел с придворными дьячками,
В князья не прыгал из хохлов,
И не был беглым он солдатом
Австрийских пудреных дружин;
Так мне ли быть аристократом?
Я, слава богу, мещанин.

Здесь в каждой строке можно поставить фамилии: это Меншиковы, Разумовские, Безбородки и бесчисленное количество дворян из немцев.

По первоначальному замыслу и сюжет «Капитанской дочки» предполагал лишь повествование о судьбе представителя старого дворянского рода, оказавшегося на стороне Петра III и униженного Екатериной.

Гриневы ссорились с Орловыми — это было намечено как тема, которую предполагалось развить сюжетно. Движение Пугачева должно было играть роль далекого фона, не больше. Но по мере работы над повестью сюжет вымыслился не так, как он был задуман. Все время вырастали роль и значение Пугачева; первоначальная тема стала отступать на задний план и почти совсем исчезла: она осталась только в упоминаниях о том, как отец Гринева огорчался, читая в газетах, что бывшие его друзья оказывались уже сановниками.

В «Замечаниях о бунте» к «Истории Пугачевского бунта» Пушкин подымал вопрос, не касаясь споров внутри дворянства. Он писал:

«Весь черный народ был за Пугачева. Духовенство ему доброжелательствовало, не только попы и монахи, но и архимандриты и архиереи. Одно дворянство было открытым образом на стороне правительства. Пугачев и его сообщники хотели сперва и дворян склонить на свою

сторону, но выгоды их были слишком противуположны. (NB. Класс приказных и чиновников был еще малочислен и решительно принадлежал простому народу. То же можно сказать и о выслужившихся из солдат офицерах. Множество из сих последних были в шайках Пугачева. Шванвич один был из хороших дворян)» [1].

О Шванвиче Пушкин пишет в «Замечаниях о бунте»:

«Замечательна разность, которую правительство полагало между дворянством личным и дворянством родовым. Прапорщик Минеев и несколько других офицеров были прогнаны сквозь строй, наказаны батогами и пр. А Шванвич только ошельмован преломлением над головою шпаги. Екатерина уже готовилась освободить дворянство от телесного наказания. Шванвич был сын кронштадтского коменданта, разрубившего некогда палашом в трактирной ссоре щеку Алексея Орлова (Чесменского)» [2].

Этот факт и был зерном первоначального конфликта «Капитанской дочки». Смысл примечания следующий: все родовые дворяне на стороне правительства; один был против в силу своей ссоры с Орловым, но его судьба особенная, и дело кончилось его примирением с правительством. Это же примечание наводит нас на новую мысль: Миронов, выслужившийся из солдат, человек с фамилией, произошедшей из имени, должен был бы иметь судьбу Минеева, то есть пристать к Пугачеву. На это Пушкин не решился...

В пушкинских записях анекдотов упоминается про богатыря Шванвича, силой равного Орловым. Когда он встречался с одним из Орловых, то уходил Орлов, когда же приходили двое Орловых — уходил Шванвич. Сын его попался по пугачевскому делу, отец за него хлопотал, и Орловы добились прощения своему сопернику.

Таким образом, первоначальный план повести предполагал и такую сюжетную подробность, как симпатия богатырей из враждующих лагерей. Затем к этому мотиву прибавилась новая подробность: герой в кулачном бою или в бою на пиках сталкивался с могучим Перфильевым, который впоследствии делался сподвижником Пугачева и спасал Шванвича.

Богатыри имели друзей и в том и в другом лагере.

---

[1] А. С. Пушкин, т. VIII, стр. 357—368.

[2] Там же, стр. 355—356.

Нетрудно заметить, что вначале внимание поэта сосредоточивается на описании личных судеб героев. В этой же интерпретации предполагалось дать и образ Пугачева. Он должен был находиться на заднем плане и действовать лишь как человек, принявший имя Петтра III. Шванвич делался сообщником Пугачева, так сказать, «со зла». Безликий «крестьянский бунт» лишь упоминался в первоначальной записи.

Но планы осложнились, менялись фамилии героя. Изменялась роль отца героя. В одном из планов он помещик-полуразбойник, держит у себя «пристань». Тут же запись:

«Метель — кабак — разбойник вожатый — Шванвич старый... Мария Ал. сосватана за племянника, которого не любит. Молодой Шванвич встречает разбойника вожатого — вступает к Пугачеву. Он предводительствует шайкой... спасает семейство, и всех» [1].

Дальше идет ходатайство отца перед Екатериной, упоминается Дидерот и казнь Пугачева.

В следующем наброске плана герой, теперь уже под фамилией Баширин, сослан из гвардии, пощажен Пугачевым, предводительствует отдельной партией, спасает своего отца, который его не узнает, переходит на сторону екатерининских войск. Принят в гвардию.

План не дописан. В следующем наброске Баширин во время бурана спасает изуродованного башкирца; башкирец, в свою очередь, спасает его.

Последний вариант плана таков:

«Валуев приезжает в крепость.

Муж и жена *Горисовы.* Оба душа в душу — Маша, их балованная дочь — (барышня Марья Горисова). Он влюбляется тихо и мирно —

Получают известие и Капитан советуется с женою... Крепость осаждена — приступ отражен — Валуев ранен...— второй приступ. Крепость взята — Сцена виселицы — Валуев взят во стан Пуг. От него отпущен в Оренбург.

Валуев в Оренб.— Совет — Комендант — Губернатор — Таможенный Смотритель — Прокурор — Получает письмо от Марьи Ивановны...» [2]

---

[1] А. С. Пушкин, т. VI, стр. 762.
[2] Там же, стр. 763.

Последние три наброска плана сделаны в один и тот же год. Планы записаны поэтом для себя, это лишь наброски. В них еще нет Швабрина и Гринева, хотя появился башкирец и намечена уже ситуация — дворянин в стане Пугачева.

Что же происходит в повести, которую мы знаем?

Гринев посылается отцом в Оренбург.

Отец Гринева — опальный приверженец Петра III. Вероятно, и немец-генерал, комендант Оренбурга и друг старого Гринева, находится в далекой окраине как ссыльный.

Хотя отец Гринева и опальный человек, стоявший на стороне Петра, но коллизия Петр III — Екатерина совсем не использована поэтом в окончательной редакции.

Мотив помилования Гринева Пугачевым — благодарность за незначительную услугу, которую Пугачеву когда-то оказал дворянин. Мотив помилования Гринева Екатериной — ходатайство Маши.

Образ Гринева чрезвычайно снижен: вместо блестящего повесы и силача гвардейца мы видим недоросля, который попал из деревни прямо в глушь. Зато в повести неизмеримо выросло значение Пугачева. Герои повести выяснились в сознании поэта, и Пушкин переделал сюжет, так как нашел для него новый центр — характер Пугачева. Ход сюжета углубился, развитие его стало логичнее.

Первоначальная наметка — различие между личным и родовым дворянством — исчезла. Иван Миронов — дворянин по выслуге, Иван Игнатьевич тоже, но они верны присяге; Швабрин — человек родовитый, но изменник, перешедший к восставшим по личным побуждениям.

Первоначальный конфликт отнесен лишь к характеру Швабрина — характеру отрицательному, человеку, преследующему узколичные интересы.

Выясняя характеры своих героев, исследуя их истинные взаимоотношения, Пушкин преобразовал свой первоначальный сюжетный план, углубив тем самым свое понимание основного конфликта, приблизившись к пониманию его истинной сущности.

Одновременно Пушкин, сравнительно с планами, уменьшает в повести и количество действующих лиц. Выпадают такие случайные в отношении к основному конфликту лица, как Дидро, упомянутый в одном из планов.

В планах первого периода Маша почти совсем не действовала, Екатерину о помиловании просил отец. В окончательном варианте придворные сцены чрезвычайно сокращены и, как я покажу, сознательно ограничены. Действие почти целиком передвинуто в Оренбургскую степь.

Из «Капитанской дочки» удалена сцена, в которой показан бунт крестьян Гриневых, взявших семью Гринева и Машу Миронову под арест. Здесь как злодей выступает Швабрин; помощь семье оказывает молодой Гринев, носивший в первоначальном варианте фамилию Буланин. Офицер Зурин, который впоследствии обыграет Гринева в карты, носит в наброске фамилию Гринева.

Глава удалена, как полагают, по цензурным соображениям: в начале главы есть замечательное описание виселицы на плоту — повешены чуваш, заводской крестьянин и дворовый. Сцена написана очень сильно: она чрезвычайно интересна еще и потому, что дает представление о том, из каких групп состояло пугачевское войско.

Верность Савельича как бы зачеркивалась бунтом другого — молодого слуги Гринева.

А вместе с тем в этой главе есть и условные мотивы, которые ослабили бы социальное звучание повести Пушкина: взаимоотношения Гринева с крепостными даны как патриархальные — крепостные как будто не сердятся на своего барина и после бунта идут на барщину как ни в чем не бывало.

В окончательном варианте повести оказывается главным не судьба бунтующего дворянина Шванвича, а судьба вождя крестьянской войны Пугачева. Значение Шванвича уменьшается, тем самым создается необходимость удалить из сюжета ряд занимательных, но не относящихся к теме приключений.

Реалистичность образа Пугачева не только в деталях, в его добродушной благодарности Гриневу за подаренный заячий тулупчик, не только в том, что Пугачев почти на равных правах ссорится с Савельичем, обижается на него, а прежде всего в том, что он ведет великое восстание, направляет одно из величайших крестьянских движений.

Поэтичность Пугачева — в его безмерном великодушии, в том, что он возмущен бесчестьем и мстительностью Швабрина, и в том, что он широко и крупно мыслит,

жаждет подвига, глубоко понимает свое положение и в основном верно оценивает обстановку.

Если бы тема Пугачева попала в руки писателя «неистовой школы» или представителя «черного романа», то произведение натуралистически показало бы ужасы казней и пыток. Пытки у Пушкина совсем не показаны. Они заменены иронической сентенцией о «смягчении нравов». В «Капитанской дочке» Пушкин дает ссылку на «благодетельный указ», уничтоживший пытку, и в то же время говорит, что приготовление к пытке никого не удивило и не встревожило. Показан пленный, башкирец, у которого, по словам коменданта, «гладко выстрогана башка»: у него нет ни носа, ни ушей.

В конце описания имеется сентенция о том, что «...лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений». Эта сентенция вставлена Пушкиным из цензурных соображений; она основана на том, что при Екатерине пытки были как бы запрещены, было даже запрещено употребление самого термина. Но пытки широко бытовали. Вспомним Гоголя. В «Ревизоре» купцы жалуются, что городничий их пытает жаждой («...любезный, поешь селедки!»). Жалоба купцов не вызывает удивления Хлестакова.

В пушкинское время допросы, какие он описал в повести, были обычны, и замечание Гринева о смягчении нравов никого не могло обмануть,— однако эта оговорка ради цензуры позволила поэту показать сцену допроса и подчеркнуть героизм башкирца. При всей сдержанности рассказа эта сцена чрезвычайно сильна, и старик башкирец, глаза которого, по словам Пушкина, «сверкали еще огнем»,— подлинный герой. Когда его попытались допросить под плетьми, «он застонал слабым, умоляющим голосом и, кивая головою, открыл рот, в котором вместо языка шевелился короткий обрубок».

В сцене казни офицеров крепости Пушкин, описывая виселицу, сообщает: «На ее перекладине очутился верхом изувеченный башкирец, которого допрашивали мы накануне». Слово «изувеченный» для Пушкина важно; эта главная портретная деталь отмечена уже в набросках плана. Избирая этот эпитет в сцене казни, Пушкин гасит чувство недоброжелательства к людям, которые казнят Миронова.

Характерно, что и «разбойник» Хлопуша описан у Пушкина почти паспортным способом:

«Густая рыжая борода, серые сверкающие глаза, нос без ноздрей и красноватые пятна на лбу и на щеках придавали его рябому широкому лицу выражение неизъяснимое».

Последние два слова введены для того, чтобы указать на принадлежность этой характеристики Гриневу. Без этих же слов и без инверсии получается следующее: борода густая, рыжая, глаза серые, лицо широкое, рябое, особые приметы: нос без ноздрей, на лбу и на щеках красноватые пятна от клейма. «Разбойник», так описанный, сам спасает Гринева от пытки.

Речь Пугачева проста, часто строится на изречениях: казнить так казнить, миловать так миловать и т. д. В речь его органически включена сказка про орла, который не захотел жить жизнью ворона.

Образ Пугачева, как мы уже говорили сначала, окрашен песней, главы о нем снабжены эпическими эпиграфами, и весь словарь его речи дан в высоком стиле.

Таким образом, способ раскрытия предмета повествования определил и приемы художественного письма. Сообразно с выяснением сущности героев посредством сюжетных положений строятся и речевые характеристики.

Гринев сам поэт, стихи его хвалит Сумароков; это делает ведение рассказа от его имени менее условным: у Гринева есть свои литературные навыки. Мы ощущаем рассказчика «Капитанской дочки», хотя совсем не ощущаем рассказчиков в «Повестях Белкина».

То, что Гринева хвалил именно Сумароков, тоже не лишено значения. Сумароков был по-своему оппозиционным писателем панинской группировки, отрицающим многие черты екатерининского царствования, но отрицающий с дворянских позиций; здесь Пушкин уточнял характеристику своего героя. Молодой человек из униженного рода должен был быть любителем Сумарокова, писателя панинской группировки.

Благоразумные высказывания, моральные сентенции Гринева, его осуждение Пугачева нельзя считать высказываниями самого Пушкина именно потому, что Гринев осмыслен писателем как своеобразный литератор-дворянин. Такой человек, добрый и в то же время связанный

многими традициями, человек, точно характеризованный и тем самым отделенный от автора, присутствует в повести как герой-повествователь.

Речь Гринева архаична. Особенно архаичны стихи, нравящиеся Гриневу; они примитивны даже для конца XVIII века.

В то же время стихотворные вставки, относящиеся к Пугачеву, заимствованы из народных песен и возвышают героя.

Гринев сам пишет стишки. В качестве его стихотворения Пушкин использовал стишки, взятые из того же чулковского песенника, отобрав самые архаичные и примитивные. В чулковском сборнике таких стихов очень немного.

Приведу все три куплета:

Мысль любовну истребляя,
Тщусь прекрасную забыть,
И ах, Машу избегая,
Мышлю вольность получить!

Но глаза, что мя пленили,
Всеминутно предо мной;
Они дух во мне смутили,
Сокрушили мой покой.

Ты, узнав мои напасти,
Сжалься, Маша, надо мной,
Зря меня в сей лютой части,
И что я пленен тобой.

В другом издании (Новикова[1]) стихотворение имеет восемь куплетов; Пушкин его сокращает и переделывает несколько строк. Например, строка первого четверостишия гриневского стихотворения:

И ах, Машу избегая,—

имеет соответствие в песеннике:

И от взоров убегая...

---

[1] «Новое и полное собрание российских песен...», 1780—1871 гг. Песня № 34, стр. 41. Цитирую по статье А. Орлова «Народные песни в «Капитанской дочке» Пушкина».— «Художественный фольклор», М. 1927, № 2—3, стр. 88. В первом издании чулковского песенника песня упоминается в оглавлении, но вместо нее напечатана другая.

Остальные строчки этого четверостишия совпадают.

В последнем четверостишии гриневской строке:

Сжалься, Маша, надо мной,—

соответствует строка песенника:

Сжалься, сжалься надо мной.

Второе четверостишие совпадает.

Возможно, что стихотворение относится к тем, которые Пушкин в «Истории села Горюхина» охарактеризовал как сочиняемые «...солдатами, писарями и боярскими слугами...». Стихотворение приноровлено к случаю и звучит пародийно, хотя и воспроизводит тематику карамзинистов.

Иначе охарактеризована семья Мироновых, появляющаяся в главе III. Глава имеет эпиграф: «Старинные люди, мой батюшка». «Недоросль». Эпиграф этот имеет несколько снижающий характер, так как напоминает о семье Простаковых.

Я остановился на вопросе употребления Пушкиным эпиграфов, потому что вопрос этот имеет принципиальное значение.

Мы должны подумать о том, что такое литературное единство, то есть единство литературного произведения.

Повесть «Капитанская дочка» имеет свое единство, но в то же время системой эпиграфов оно связано с литературой времени событий произведения, причем связано так, что читателю подсказано авторское отношение к событиям. Литературное произведение, являясь самостоятельным законченным явлением, и в данном случае дается как часть другого большого единства.

Бытовые подробности и языковые характеристики также не только характеризуют самого героя, но и связывают его с той группой, которую он представляет собой в данном произведении.

Пушкин описывает обстановку дома Мироновых:

«...на стене висел диплом офицерский за стеклом и в рамке; около него красовались лубочные картинки, представляющие взятие Кистрина и Очакова, также выбор невесты и погребение кота. У окна сидела старушка в телогрейке и с платком на голове».

Капитан Миронов — офицер и, следовательно, дворянин, но он дворянин по выслуге. Офицерский диплом

висит на стене рядом с лубочными картинками, причем картинками дешевыми. Одета Миронова простонародно. Отличается простонародностью и речь Василисы Егоровны.

«И, полно! — возразила капитанша.— Только слава, что солдат учишь: ни им служба не дается, ни ты в ней толку не ведаешь. Сидел бы дома да богу молился; так было бы лучше».

В своей речи Василиса Егоровна применяет поговорки, присловия: она говорит про Машу: «...а какое у ней приданое? частый гребень, да веник, да алтын денег (прости бог!), с чем в баню сходить».

Язык Маши Мироновой тоже народен и слегка снижен такими выражениями, как, например, «застращал», и орфографией.

Следует заметить, что говор русского народа конца XVIII века был ближе современному нашему языку, чем литературная речь той эпохи. Это видно из писем и бытовых стихов того времени, в которых авторы не задавались целью писать высоким стилем. В письмах и любовных записках мы сталкиваемся с образцами свободной нелитературной речи.

Многие наши современные писатели для передачи языка дворянства эпохи пугачевского восстания прибегают к стилизации — и совершают ошибку, потому что пользуются как материалом документами официальными.

Повествование ведется от лица Гринева. Его безыскусная по виду, но тщательно отработанная Пушкиным речь используется поэтом для большего приближения языка повести к разговорному языку. Но в то же время это и литературная, нормированная, правильно построенная речь.

Немец-генерал разговаривает книжно, слегка пародийно, сообразно той характеристике, которая дана ему Пушкиным в заметке о казенных прокламациях.

Вот как изъясняется в повести генерал, уговаривая Гринева отказаться от попытки «очистить Белогорскую крепость»: «На таком великом расстоянии неприятелю легко будет отрезать вас от коммуникации с главным стратегическим пунктом и получить над вами совершенную победу. Пресеченная коммуникация...» — и т. д.

Любопытен в повести способ введения героя, положительная характеристика которого заранее предрешена: я имею в виду образ императрицы.

Полагалось царскую фамилию показывать величественно. Сам Пушкин не собирался этого делать. Он относился к Екатерине резко отрицательно, делая лишь некоторые оговорки относительно успехов ее во внешней политике. Желая писать русскую историю, Пушкин ставил себе границы: от Петра I до Петра III. Екатерина II отбрасывалась.

Писатель прибегает в повести к приему своеобразной цитации.

Он дает Екатерину по портрету Боровиковского. Портрет относился к 1791 году, был обновлен гравюрой Уткина в 1827 году. Эта гравюра ко времени написания «Капитанской дочки» была у всех в памяти. На портрете Екатерина изображена в утреннем летнем платье, в ночном чепце; около ее ног собака; за Екатериной деревья и памятник Румянцеву. Лицо императрицы полно и румяно.

Встреча с Марьей Ивановной должна в «Капитанской дочке» происходить осенью. Пушкин пишет: «...солнце освещало вершины лип, пожелтевших уже под свежим дыханием осени». Дальше Пушкин сообщает: «Она (Екатерина.— *В. Ш.*) была в белом утреннем платье, в ночном чепце и в душегрейке». Душегрейка позволила не переодевать Екатерину, несмотря на холодную погоду.

Рисуя встречу, Пушкин пишет: «Марья Ивановна пошла около прекрасного луга, где только что поставлен был памятник в честь недавних побед графа Петра Александровича Румянцева». Дальше сказано: «И Марья Ивановна увидела даму, сидевшую на скамейке противу памятника». Памятник здесь — знак, указывающий, что портрет взят с гравюры, что имеет место цитация.

Собака с картины Боровиковского тоже попала в «Капитанскую дочку»; она первая заметила Марию Ивановну: «Вдруг белая собачка английской породы залаяла и побежала ей навстречу».

Это отметил и Вяземский в статье «О письмах Карамзина». Он писал:

«В Царском Селе нельзя забывать Екатерину... Памятники ее царствования здесь повествуют о ней. Сложив венец с головы и порфиру с плеч своих, здесь жила

она домовитою и любезною хозяйкою. Здесь, кажется, встречаешь ее в том виде и наряде, какою она изображена в известной картине Боровиковского, еще более известной по прекрасной и превосходной гравюре Уткина. Тот же образ ее находим и у Пушкина в повести его: «Капитанская дочка» [1].

Екатерина у Пушкина нарочито показана в официальной традиции. Дворянство же и пугачевский стан, напротив, даны в реалистической манере.

ОБ ЭПИГРАФАХ «КАПИТАНСКОЙ ДОЧКИ»

Н. Остолопов в «Словаре древней и новой поэзии», изданном в 1821 году, так определил эпиграф:

«Одно слово или изречение в прозе или стихах, взятое из какого-либо известного писателя или свое собственное, которое помещают авторы в начале своих сочинений и тем дают понятие о предмете оных» [2].

У Пушкина роль эпиграфа значительно важнее. Пушкин широко пользуется значением созданного до него художественного материала. Он часто прибегает к приему цитации, и эпиграф является у него как бы смысловым ключом произведения.

Мы подробно остановимся на вопросе об эпиграфах Пушкина, потому что они дают нам представление об авторском отношении к теме, о том отношении, которое автор хочет передать читателю.

Пушкин подолгу подыскивал эпиграфы для своих произведений, входил по этому вопросу в переписку с друзьями; эпиграфы подсказали ему название «Бахчисарайского фонтана» и «Полтавы».

Любопытно проследить роль эпиграфа в «Пиковой даме».

Мы знаем, что Германн «лицо истинно романическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля»... Но это говорит не Пушкин, а герой повести — гусар Томский.

Уточним прежде всего, что такое Наполеон для Пушкина.

---

[1] П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. VII, СПб. 1882, стр. 147.

[2] «Словарь древней и новой поэзии», составленный Н. Остолоповым, ч. I, СПб. 1821, стр. 398.

Образ Наполеона для Пушкина связан с представлением о победе над ним России. Пушкин тем самым принимает Наполеона уже сверженным:

Хвала! Он русскому народу
Высокий жребий указал,
И миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал.

Это написано в 1821 году, но Пушкин и прежде был врагом цезаризма и бонапартизма.

Внимание Пушкина привлекает традиция революции; он верен ей и тогда, когда пишет, как бы обращаясь к Наполеону:

Тогда в волненьи бурь народных
Предвидя чудный свой удел,
В его надеждах благородных
Ты человечество презрел...

Наполеон не просто презрел человечество — он презрел человечество в «надеждах благородных», презрел то, что само по себе священно. Поэтому в «Пиковой даме» мы не должны удивляться некоторой пушкинской иронии в описании героя, которому придан «профиль Наполеона». Пушкин понимал поэтичность образа побежденного Наполеона, но в то же время он видел ограниченность Наполеона и этим в какой-то мере предварял будущее отношение Л. Толстого к великому полководцу.

Повесть «Пиковая дама» содержит в себе некоторые как бы романтические черты: в ней упоминается граф Сен Жермен, Германн видит призрак и т. д. Но к произведению дается снижающий эпиграф: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность. *Новейшая гадательная книга»*. Гадательная книга, да еще новейшая — это мещанская книга, и весь эпиграф ироничен.

Образ Лизы у Пушкина лишен, судя по эпиграфу, всякой условности.

Привожу эпиграф к II главе в переводе:

«— Вы, кажется, решительно предпочитаете камеристок?

— Что делать, сударыня? Они свежее».

По поводу этого эпиграфа была переписка. Он взят поэтом из разговора с Давыдовым, и Денис Давыдов писал о нем Пушкину 4 апреля 1834 года;

«Помилуй! что за диявольская память? — бог знает когда-то на лету я рассказывал тебе ответ мой М. А. Нарышкиной... ты слово в слово поставил это эпиграфом в одном из отделений Пиковой Дамы... У меня сердце облилось радостию, как при получении записки от любимой женщины» [1].

Эпиграф ироничен, и иронична тем самым вся глава, которая кончается тем, что Германн увидел в окне Лизу: «Головка приподнялась. Германн увидел свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь».

Слово «свежее» перешло из эпиграфа в описание и снижает его. Сообразно с этим Пушкин очень точно называет героиню повести: Лиза, Лизавета Ивановна. Пушкин дает имя героини в его просторечье.

Германн на улице ожидает выхода графини.

«Наконец графинину карету подали. Германн видел, как лакеи вынесли под руки сгорбленную старуху, укутанную в соболью шубу, и как вслед за нею, в холодном плаще, с головой, убранною свежими цветами, мелькнула ее воспитанница».

На улице холодно. Старуха укутана в соболя. На Лизу надели свежие цветы: она украшена, как спутница старухи, но на ней холодный плащ: ее не берегут.

Если эпиграф к «Пиковой даме» снижает светскую повесть, то эпиграфы к «Капитанской дочке» дают ключ к восприятию разных героев.

Пушкин при помощи эпиграфов очень точно устанавливал, в каком ключе надо понимать его произведение, с чем его надо сопоставлять, чему и кому он противопоставляет свое восприятие.

Возьмем эпиграф к главе VII «Евгения Онегина»:

Москва, России дочь любима,
Где равную тебе сыскать?

Дмитриев

Как не любить родной Москвы?

Баратынский

Гоненье на Москву! что значит видеть свет!
Где ж лучше?
Где нас нет.

Грибоедов

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 15, АН СССР, М. 1948, стр. 123.

Посмотрим, откуда они взяты.

Все эпиграфы используют стихотворный материал, хорошо известный в то время и имеющий определенный тон звучания.

Строчки Дмитриева взяты из стихотворения «Освобождение Москвы». Приведу стихи, продолжив строки, взятые в эпиграф:

В каком ты блеске ныне зрима,
Княжений знаменитых мать!
Москва, России дочь любима,
Где равную тебе сыскать?
Венец твой перлами украшен;
Алмазный скиптр в твоих руках;
Верхи твоих огромных башен
Сияют в злате, как в лучах;
От Норда, Юга и Востока...

Идет пышное описание. Кончается стихотворение так:

Сыны твои, любимцы славы,
Красивы, храбры, величавы,
А девы — розами цветут! [1]

Салтыков-Щедрин в очерке «Дети Москвы», посвященном главным образом описанию упадка дворянства, взял этот же эпиграф, но не две строчки, как Пушкин, а семь. Первые страницы очерка целиком посвящены анализу тех исторических представлений, которые связаны с мировоззрением Дмитриева. В конце очерка мы сталкиваемся с таким замечанием:

«— Да, да, в благородном пансионе воспитался, похвальные листы получал... вот и червонные валеты, и они тоже...

— И их две трети из «питомцев славы» знаю я и это. Помнишь Дмитриева».

После этого идут строки:

«А помнишь ли, как ты последний стих переделал: *и девок розгами секут?* Видно, мы уже с малолетства «славу»-то в смешном виде любили представлять!»

Стихи Дмитриева представляют собою традиционно-дворянское понимание русской истории. Пушкин при-

---

[1] «Сочинения Ивана Ивановича Дмитриева», т. I, СПб. 1893, стр. 178.

водит этот эпиграф для того, чтобы снять его следующим.

Второй эпиграф взят из поэмы Баратынского «Пиры». Поэма относится к 1821 году. Приведу из нее несколько строчек:

Как не любить родной Москвы!
Но в ней не град первопрестольный,
Не золоченые главы,
Не гул потехи колокольной,
Не сплетни вестницы-молвы
Мой ум пленили своевольный.
Я в ней люблю весельчаков,
Люблю роскошное довольство
Их продолжительных пиров,
Богатой знати хлебосольство
И дарованья поваров.

В дальнейших строках этой небольшой поэмы идет противопоставление московским пирам петербургских пиров:

Не мудрены пирушки наши,
Но не уступят их пирам.

Дело идет о пирах поэтов, о пирах, в которых принимали участие Пушкин и Дельвиг. Самого Баратынского Пушкин называл «певцом пиров».

Таким образом, в развернутом виде второй эпиграф представляет как бы отодвигание первого.

Третий — это отрывок из спора Софьи с Чацким. Пушкин выбросил указание на действующих лиц: в момент появления главы «Онегина» драма Грибоедова еще не была напечатана. Первые строки принадлежат Софье, последняя — Чацкому.

Чацкий отрицает Москву, воспетую Дмитриевым.

Эпиграфы предупреждают, что Пушкин, описывая *свою* Москву, дает ее реалистически, сближая ее с грибоедовским восприятием. Татьяна приезжает в мир Фамусова и становится пленницей этого мира. Город Москва подробно описан Пушкиным, и это описание прямо противоречит старинным пышным описаниям, в частности описанию Дмитриева в первом эпиграфе к главе.

Теперь перейдем к эпиграфам к главам повести «Капитанская дочка».

Все эпиграфы, относящиеся к Пугачеву, взяты из таких стихотворений, в которых строчкой позже или строч-

кой раньше упоминается слово «российский царь». Например, глава X, «Осада города»:

> Заняв луга и горы,
> С вершины, как орел, бросал на град он взоры.
> За станом повелел соорудить раскат
> И, в нем перуны скрыв, в нощи привесть под град.
>
> *Херасков*

Это место у Хераскова выглядит так:

> Меж тем Российский Царь, заняв луга и горы,
> С вершины, как орел, бросал ко граду взоры;
> За станом повелел сооружить раскат
> И, в нем перуны скрыв, в нощи привезть под град [1].

Так описывается у Хераскова взятие Казани Иваном Грозным.

К главе VI эпиграф:

> Вы, молодые робята, послушайте,
> Что мы, старые старики, будем сказывати.
>
> *Песня*

Эта песня взята из «Собрания разных песен» Чулкова:

> Вы, молодые робята, послушайте,
> Что мы, стары старики, будем сказывати
> Про грозного Царя Ивана про Васильевича,
> Как он, наш Государь Царь, под Казань-город ходил [2].

В сказке, рассказанной Гриневу, сам Пугачев называет себя орлом. Гринев с ним спорит. Но в эпиграфе к главе XI, взятом будто бы из Сумарокова, Пугачев назван львом.

> В ту пору лев был сыт, хоть сроду он свиреп.
> «Зачем пожаловать изволил в мой вертеп?» —
> Спросил он ласково.
>
> *А. Сумароков*

---

[1] «Творения М. Хераскова, вновь исправленные и дополненные», т. I, изд. 2-е, М. 1807—1812, «Россияда». Эпическая поэма, ч. I, стр. 224.

[2] М. Чулков, Собрание разных песен, № 125. Цитирую по «Сочинению М. Чулкова», СПб. 1913, стр. 167.

Такого отрывка у Сумарокова нет. Пушкин сочинил его. Более тридцати лет назад нашли черновик эпиграфа. Приведу отрывок:

Мятежная слобода

(В то время лев)
(Лев вопросил без гнева)
(без страшна рева)
(За чем пожаловать изволил в мой вертеп?)
Лев
(В ту пору (был) был сыт хоть
хоть он
Сказал лев ласково духом (и) свиреп)
В ту пору Лев был сыт
хоть с роду он свиреп,
За чем пожаловать изволил
в мой вертеп?
Спросил
(Сказал) он ласково.

А. Сумароков [1]

Слово «вертеп» взято в первоначальном его смысле — пещера, а не разбойничье жилье.

В придуманном Пушкиным эпиграфе из Сумарокова Пугачев сближен со львом. В сказке, рассказанной самим Пугачевым, он сравнивает себя с орлом. Львы и орлы — символы царственной силы, так это воспринималось, так это воспринимают герои комедии Грибоедова: «Хотя животные, а все-таки цари».

Пушкинские эпиграфы не только вводят нас в замыслы Пушкина, но и раскрывают сознательность его отношения к взаимоотношениям героев. Пушкин знает о том, как должен раскрыться Пугачев в представлении читателя; дойдя до определенного решения, писатель это решение осознает и закрепляет: мысль-задание во время творческой работы становится все более ясной, и эта ясность позволяет делать произведение более естественным, логичным.

Мы уже говорили, что эпиграф к III главе: «Старинные люди, мой батюшка». «Недоросль»,— взят из Фонвизина; слова эти принадлежат Простаковой. Таким образом, Пушкин неожиданно сближает семейство Мироновых и семейство Простаковых. Чем это вызвано?

Пушкин не идеализирует Мироновых. Он не скрывает жестокости коменданта, когда тот пытает башкирца;

[1] «Рукою Пушкина», «Academia», М.—Л. 1935, стр. 221.

комендантша по своему отношению к мужу прямо напоминает у него Простакову.

Чем был образ Простаковой в эпоху Пушкина?

Пушкин давал некоторые черты Простаковой в матери Татьяны Лариной. Это, между прочим, сказывается в самостоятельности Лариной:

Она езжала по работам,
Солила на зиму грибы,
Вела расходы, брила лбы,
Ходила в баню по субботам,
Служанок била осердясь —
Все это мужа не спросясь.

В черновиках были гораздо резче обозначены в Лариной черты Простаковой, черты помещицы-тиранки.

Не чужда комендантша и патриархальной мстительности. Узнав о приезде Гринева, она говорит: «Отведи Петра Андреича к Семену Кузову. Он, мошенник, лошадь свою пустил ко мне в огород».

Пушкин дает точную характеристику своих героев; для него комендантша, хотя и храбро умирающая, не то, что мы называем положительным типом. Он видит в ней и простаковские элементы. В данном случае эпиграф служит уточнением идеологической характеристики.

К главе VII, «Приступ», Пушкин дал эпиграф из того же чулковского сборника (песня 130, часть 1). Отрывок слегка изменен:

Голова ль ты моя, головушка,
Голова моя послуживая,
Послужила моя головушка
Ровно тридцать лет и три года,
Со добра коня не слезаючи,
Из стремян ноги не вымаючи,
Ах, не выслужила головушка
Ни корысти себе, ни радости,
Как ни слова себе доброва,
И ни рангу себе высокаго;
Только выслужила головушка
Два столбика высокие,
Перекладинку кленовую,
Еще петельку шелковую.

Пропущены две строки:

Со добра коня не слезаючи,
Из стремян ног не вымаючи.

Эти две строки не приведены Пушкиным потому, что они говорили о службе, не похожей на службу капитана Миронова — пехотинца.

В целом стихотворение, процитированное Пушкиным в эпиграфе, противоречиво. В десятой строке (восьмой строке эпиграфа) сказано, что «головушка не выслужила себе рангу высокого», но дальше в стихотворении идет речь о казни Князя-Боярина; идет описание казни, причем ему отрубают голову в такой обстановке:

Идет ево грозный палач,
Во руках несет саблю острую.

Казнят князя, выводя его «на сруб высок».

Похоже, что все стихотворение «Сборника» является сводом двух стихотворений: одно — о казни рядового военного, может быть сержантского звания, а другое — о казни Князя-Боярина «за грехи тяжкие».

Пушкин опирался главным образом на первые пятнадцать строк, но, может быть, его привлекла и драматичность второй части. Рядом с приговоренным идет его сестра и плачет. Он ее утешает:

И ты, свет моя родна сестра,
Тебе плакать, не выплакать,
Молить бога, не вымолить,
У царя просить, не выпросить.

Перенесение драмы с казнимого на близкого ему человека, может быть, учитывалось Пушкиным, так как в главе «Приступ» дело идет и о казни Миронова, и о горе и гибели Василисы Егоровны.

Отмечаю, что в стихотворении, отрывок из которого взят эпиграфом к главе о гибели Миронова, говорится не об убийстве, а о справедливой казни, хотя есть в нем и сочувствие к казненному.

Эпиграфы, относящиеся к Гриневу, имеют снижающий характер. Три взяты из комедии Княжнина «Чудаки» [1]. Вот один из них:

— Ин изволь, и стань же в позитуру.
Посмотришь, проколю как я твою фигуру!
Княжнин

[1] К главам I, IV, XIII.

Сцена в комедии изображает ссору лакеев между собой и пародийную дуэль. Весь эпизод у Княжнина написан гротесково: один из дуэлянтов-лакеев защитил себе грудь под платьем толстыми пачками бумаги; дуэль происходит на кортиках, но дуэлянты не решаются приблизиться друг к другу и делают выпады впустую.

Пьеса Княжнина была в пушкинское время хорошо известна читателям [1].

Таким образом, эпиграфы, а следовательно и литературное окружение, которое связано с Гриневым и Швабриным, даны снижающими.

Произведения, из которых взяты эпиграфы, были в пушкинское время хорошо известны читателю. Княжнин перепечатывался в учебниках.

Херасков ко времени Пушкина тоже еще не был забытым писателем, «Россияду» помнили. О Хераскове писал не только Ермил Костров, но и Богданович. Богданович называл «музу» Хераскова справедливой. Державин прославлял Хераскова. Лажечников называл его «певцом России». В 1820 году изданы были «Эпические творения» Хераскова.

В предисловии к «Россияде» сам Херасков говорил про Грозного:

«Иностранные писатели, сложившие нелепые басни о его суровости, при всем том, по многим знаменитым его делам великим мужем его нарицают. Сам Петр Великий за честь поставлял в мудрых предприятиях сему Государю последовать. История затмевает сияние его славы некоторыми ужасными повествованиями, до пылкого нрава его относящимися: верить ли толь несвойственным великому духу повествованиям, оставляют Историкам на размышление. Впрочем, безмерные царские строгости, по которым он Грозным пройменован, ни до намерения моего, ни до времени содержащем в себе целый круг моего сочинения, вовсе не касаются» [2].

---

[1] Цитировал Княжнина Пушкин, возможно, по Гречу: книга эта тогда только что вышла вторым изданием (1830) и находилась в его библиотеке.— «Учебная книга русской словесности», т. IV, цитируемое место на стр. 75.

[2] «Творения Михайла Хераскова, вновь исправленные и дополненные», т. I, изд. 2-е, М. 1807—1812, стр. XI—XII.

Вещь Хераскова по своей тенденции прославляет Ивана Грозного и Россию. Херасков говорит:

«Итак, не должно ли царствование Иоанна Васильевича... поставлять среднею чертою, до которой Россия бедственного состояния достигнув, паки начала оживотворяться, возрастать и возвращать прежнюю славу, близь трех веков ее утраченную?..» [1]

Иван Грозный для Хераскова царь, имя которого заслуживает оправдания. Время его бедственно, но подвиг его — разрушение Казанского царства — способствует благосостоянию отечества.

Эпиграфы, относящиеся к Маше Мироновой, взяты из народной песни. К главе V, «Любовь», даны два эпиграфа. Оба они взяты из чулковского песенника. Вот они:

Ах ты, девка, девка красная!
Не ходи, девка, молода замуж;
Ты спроси, девка, отца, матери,
Отца, матери, роду-племени;
Накопи, девка, ума-разума,
Ума-разума, приданова.

Песня народная

Буде лучше меня найдешь, позабудешь,
Если хуже меня найдешь, воспомянешь[2].

То же

Эти эпиграфы даны вместе; в сочетании своем они определяют сюжет главы. Первый эпиграф переводит размышления о замужестве в традиционную свадебную песню: это раздумье окружающих о судьбе невесты.

Второй эпиграф связан с окончанием главы: «С той поры положение мое переменилось. Марья Ивановна почти со мной не говорила и всячески старалась избегать меня».

---

[1] «Творения Михайла Хераскова, вновь исправленные и дополненные», т. I, изд. 2-е, М. 1807—1812, стр. XI—XII.

[2] Стихотворение в чулковском песеннике (находящемся и в пушкинской библиотеке) напечатано под № 176 на стр. 201. В академическом переиздании — на стр. 213. Строчки взяты из конца стихотворения. Второй эпиграф взят из того же песенника и представляет собою строки стихотворения № 153, напечатанного на стр. 182; в академическом переиздании — на стр. 193.

Маша освобождает Гринева от данного слова, потому что родители жениха против их брака. Решение Маши дано в одной фразе. Во втором эпиграфе этот мотив развернут психологически: девушка, отпуская любимого, думает о его судьбе и счастье, о том, будет ли он ее вспоминать.

Эпиграф к IV главе, «Разлука», взят из Хераскова:

Сладко было спознаваться
Мне, прекрасная, с тобой;
Грустно, грустно расставаться,
Грустно, будто бы с душой.

Херасков

Стихотворение Хераскова представляет собой стилизацию народной песни.

Эпиграф к главе X, как мы уже говорили, взят из «Россияды» Хераскова и так же, как эпиграф к следующей главе — «Мятежная слобода», относится к Пугачеву.

Глава XII, «Сирота», посвящена описанию встречи Маши Мироновой, у которой погибли родители, с Гриневым. Эпиграф взят из свадебной песни; запись сделана самим Пушкиным.

Как у нашей у яблонки
Ни верхушки нет, ни отросточек;
Как у нашей у княгинюшки
Ни отца нету, ни матери.
Снарядить-то ее некому,
Благословить-то ее некому.

Свадебная песня

В главе повествуется, как Гринев сказал Маше: «Милая Марья Ивановна!.. Я почитаю тебя своею женою. Чудные обстоятельства соединили нас неразрывно: ничто на свете не может нас разлучить». «Марья Ивановна выслушала меня просто, без притворной застенчивости, без затейливых оговорок».

Однако эта сцена сговора благодаря эпиграфу воспринимается как свадьба молодых людей. Песня, похожая на приведенную в эпиграфе, поется тогда, когда невеста сирота и ее выдают замуж посаженый отец и посаженая мать. В данном случае посаженым отцом как бы является Пугачев, что увеличивает трагичность главы, так как Пугачев казнил родителей Мироновой.

«Отцовство» Пугачева своеобразно проявлено и в отношении его к Гриневу. Спасенный Гринев на постоялом дворе, куда привел его вожатый, видит сон. Он подходит к постели, на которой должен лежать отец. «Что ж?.. Вместо отца моего, вижу в постеле лежит мужик с черной бородою, весело на меня поглядывая...»

Матушка говорит: «Все равно, Петруша... это твой посаженый отец; поцелуй у него ручку, и пусть он тебя благословит».

Петруша (Гринев) подходит к посаженому отцу, тот вскакивает с постели — «...выхватил топор из-за спины и стал махать во все стороны».

В дальнейшем это проясняется в повести так: вожатый — человек с черной бородой, он же Пугачев, становится посаженым отцом Гринева, выдав за него Машу Миронову. Вот для чего эпиграф к главе XII, «Сирота», взятый из свадебной песни, напоминает о сироте, которую выдает замуж посаженый отец.

В искусстве бывают случаи, когда писатели используют художественные решения, найденные их предшественниками.

Существует повесть Л. Толстого «Метель», написанная в 1855 году. В основе повести лежит случай, происшедший с самим Толстым, но повесть представляет собою не простое изображение этого случая: рассказчик засыпает и видит, замерзая, сны.

Интересно, как Толстой использовал «Буран» Аксакова.

В «Буране» возчики отсиживаются под снегом. В рассказе Толстого «Метель» рассказчик забывается, снег засыпает лошадей, от лошадей видны только дуга и уши. Он дремлет и видит, как бы вспоминая «Буран»: «Советчик, который есть Федор Филиппыч, говорит, чтобы все сели кружком, что ничего, ежели нас занесет снегом: нам будет тепло. Действительно, нам тепло и уютно...» Он достает погребец, так как его мучит жажда.

Федор Филиппыч в комнатке, которую сделал себе рассказчик под снегом, видит деньги и требует: «Стой, давай деньги. Все одно умирать!» «Я отдаю деньги и прошу только, чтобы меня отпустили; но они не верят, что это все мои деньги, и хотят меня убить. Я схватываю ру-

ку старичка и с невыразимым наслаждением начинаю целовать ее: рука старичка нежная и сладкая».

Толстой действительно заблудился в 1854 году под Новочеркасском зимою в степи и плутал всю ночь. Таким образом, рассказ автобиографичен, но в рассказе дан не только случай — блуждание в метели, но через сон дано осмысливание случая.

Барин заблудился, мужики его вывозят на настоящую дорогу. Мы вспоминаем «Капитанскую дочку», в которой Гринева вывел на дорогу Пугачев. Это литературное сопоставление можно было бы счесть за домысел, если бы рядом не было детали о целовании руки; это связано и со сном Гринева, и с общими мыслями людей того времени, с отношениями между барином и мужиком: мужик служит барину, но барин его боится.

Мне кажется, что это целование руки у мужика и страх перед мужиком, осознанный Гриневым во сне, стал темой Толстого не только в силу непосредственного знания жизни, но и потому, что раскрытие его было подготовлено уже Пушкиным.

Н. В. ГОГОЛЬ

ПУШКИН И ГОГОЛЬ

В XXXV строфе первой главы «Евгения Онегина» Пушкин метонимичными чертами раскрывает знакомый ему город. Утро в «Евгении Онегине» — утро молодого человека, который в полусне едет с бала. Светло. Морозно. В городе лучше, чем в залах, нагретых свечами.

Петербург Пушкина — город понятый в целом и данный видением его частей.

В «Медном всаднике» Пушкин не согласен с Петром. Но он рассказывает, как устояло дело, как шумный, противоречивый царь, проверенный в ходе истории, превратился в несомненность фальконетовского Медного всадника.

Пушкин этим символом отстаивает свою Россию, не прощая исполину гибели Параши. Параша не показана в поэме — только названа, но все же ее гибель и ее снесенный Невою дом не прощен.

Медный всадник растоптал Евгения — героя, не названного по фамилии, но отдаленно родственного Пушкину; Пушкин понимает, что смирило Евгения, и не преувеличивает значение его бунта.

Петербург Пушкина — город, разнообразно увиденный в прошлом и будущем,— выражающий трагическую разумность истории.

Петербург Гоголя — ложь и разочарование. Это город мороза, сырости и фонарей, обливающих людей ворванью.

Гоголь привез в Петербург тощий кошелек, нитяные носки, провинциальное платье, ненадежные рекомендательные письма к удачливым землякам, перебеленную ру-

копись юношеской поэмы и влюбленность в город Пушкина.

Лестницы, ведущие к влиятельным людям, показались юноше крутыми; улицы города длинными: «...если вы захотите пройтиться по улицам, его площадям и островам в разных направлениях, то вы наверно пройдете более 100 верст» [1].

Рекомендательные письма оказались не очень действенными.

Белые чужие ночи, длинные улицы, высокие стены, железные крыши.

Гоголевский Петербург — город, увиденный провинциалом, которому долго пришлось искать дешевую квартиру.

Он искал блестящий Петербург молодого Евгения Онегина, Петербург Пушкина, но печально написал матери про этот город:

«Тишина в нем необыкновенная, никакой дух не блестит в народе, все служащие да должностные, все толкуют о своих департаментах да коллегиях, все подавлено, все погрязло в бездельных ничтожных трудах, в которых бесплодно издерживается жизнь их» [2].

В департаментах и коллегиях вакансий нет. В театр актером не принимают. Медлить с нахождением трудно: денег нет; картошку и репу продают по десяткам — репа стоит одна три копейки.

Гоголь переменил много квартир.

Долго жил он в доме Зверкова, набитом ремесленниками, завешенном до самой крыши черными вывесками с золотыми буквами. Вывески с перечнем ремесел и предметов торговли: маршанд де мод, сапожник, чулочный фабрикант, склейка битой посуды, декатировка и окраска, повивальная бабка и, кроме того: кондитерская, мелочная лавка, магазин сбережения зимнего платья и табачная лавка.

Гоголь жил выше вывесок, на пятом этаже, рядом с человеком, который хорошо играл на трубе и много в этом практиковался.

Поприщин в «Записках сумасшедшего» отметил: «Это дом Зверкова. Эка машина! Какого в нем народа не жи-

---

[1] Н. В. Гоголь, т. X, стр. 139.
[2] Там же.

вет: сколько кухарок, сколько поляков! а нашей братьи, чиновников, как собак, один на другом сидит».

Мне самому довелось жить в Петербурге, когда остатки старого города были явственными. Помню лестничные арки, которые скорчились, как худые, больные, грязные, белые кошки. На арки наложены известковые ступени, стертые подошвами чиновников.

Улицы булыжные, будто чешуйчатые, пыльные или, в дождь, скользкие, но всегда стирающие подошвы.

Каналы узкие, изогнутые, вода в каналах и в реке неспокойная, иногда подымающаяся до самого края набережной,— холодная для бедняков вода.

Низкие подворотни холодны, сыры и темны, щели улиц переломлены так, что сквозь них продувает ветер, но не проходит солнце.

Помню обиженных людей в изношенной одежде, говорящих стертыми, плохо сшитыми словами.

В этом городе бедный провинциал в пестрой новой и немодной одежде, холодной шинели начал писать об Украине, хорошо натопленных хатах, варениках, веселых зимах и страхах, которые разрешаются смехом.

Он приехал в Петербург с поэмой о немецком юноше. Он увидел свою Украину в Петербурге; она стала для него понятной, необходимой; он за нее спорит, теперь ее знает.

Помните стихи «Тиха украинская ночь...»

Тиха украинская ночь,
Прозрачно небо. Звезды блещут,
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы.
Луна спокойно с высоты
Над Белой Церковью сияет
И пышных гетманов сады
И старый замок озаряет.
И тихо, тихо все кругом...

Это написано Пушкиным в 1829 году.

Гоголь в «Майской ночи» как бы отвечает на пушкинское описание украинской ночи. Пушкин написал: «Тиха украинская ночь». Гоголь дает свое описание, начиная его словами: «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раз-

двинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий. Божественная ночь! Очаровательная ночь! Недвижно, вдохновенно стали леса, полные мрака, и кинули огромную тень от себя. Тихи и покойны эти пруды; холод и мрак вод их угрюмо заключен в темно-зеленые стены садов. Девственные чащи черемух и черешен пугливо протянули свои корни в ключевой холод и изредка лепечут листьями, будто сердясь и негодуя, когда прекрасный ветреник — ночной ветер, подкравшись мгновенно, целует их. Весь ландшафт спит».

В описание попало прозаическое, научное слово — ландшафт. Украинский пейзаж романтичен, но деревья названы точно, именно те, которые цветут на Украине в мае. Это Полтавщина.

«Вечера на хуторе близ Диканьки», кроме одного рассказа, все фантастичны, но фантастичность все время опровергнута и поддержана ироническим реальным комментарием: русалка устраивает счастье влюбленного парубка, волшебным образом создав письмо, приказывающее повенчать Левко с любимой, а по селу все время бродит и бормочет свое и никак не может найти свою реальную хату реальный пьяный украинец.

Черт крадет месяц, но сам черт и его ухватки похожи на паныча, и такой черт может дать рекомендательное письмо и сам поехать в Петербург — то ли по своим делам, то ли устраивать дела влюбленного кузнеца.

Фантастика Гоголя поддерживается этнографией и географией, она как бы мерцает. Мы в нее не верим, но не всегда замечаем разницу между реальным и фантастичным; даже можно сказать так, что фантастическое обманывает нас и заставляет верить в ту жизнь украинских крестьян, недавних казаков, которые после Екатерины жили на хуторе близ Диканьки не так, как это описано в «Вечерах».

Фантастика придает кажущуюся реальность нереальному рассказу об обычном.

Рассказчик — грамотный человек, немного знающий о литературе, его сказки кто-то напечатал, его даже не надувают в журналах.

Во всяком случае, в этом фантастическом мире очень реально едят: это Гоголь вспоминает об украинской сытости.

Ландшафту Гоголь придает иное значение, чем Пушкин. У Пушкина в «Полтаве» украинская ночь почти ремарка; для Гоголя это ландшафт родины и попытка научно ее познать.

В 1829 году Гоголь написал статью «Мысли о географии». География для него — наука о ландшафте. Он писал:

«При изображении каждого города непременно должно означить резко его местоположение: подымается ли он на горе, опрокинут ли вниз...»

Дальше Гоголь пишет: «Преподаватель обязан исторгнуть из обширного материала все, что бросает на город отличие и отменяет его от множества других» [1].

Ландшафт «Страшной мести» перерастает границы видения и напоминает географическую карту.

«За Киевом показалось неслыханное чудо. Все паны и гетманы собирались дивиться сему чуду: вдруг стало видимо далеко во все концы света. Вдали засинел Лиман, за Лиманом разливалось Черное море. Бывалые люди узнали и Крым, горою подымавшийся из моря, и болотный Сиваш. По левую руку видна была земля Галичская.

«А то, что такое?» — допрашивал собравшийся народ старых людей, указывая на далеко мерещившиеся на небе и больше похожие на облака серые и белые верхи.

«То Карпатские горы! — говорили старые люди, — меж ними есть такие, с которых век не сходит снег, а тучи пристают и ночуют там».

Ландшафт у Гоголя географичен, он гиперболично противопоставлен быту, он как бы суд над бытом, находясь в сложных сцеплениях с ним.

Сцепления, взаимосвязь событий лежат в основе художественного выражения.

Писатель пользуется существующими словами и уже созданными литературными формами.

Сочетание этих элементов может приобретать привычный характер.

Материал, избираемый в новеллы, часто выбирается по принципу необычайности-занятности. Но в силу отбора и в результате отбора отобранным может оказаться похоже-необычайное.

---

[1] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 104.

Из общего потока жизни избирались и закреплялись моменты противоречивости. Выявляли и тот смысл их, который реально существует, но не совпадает с обычным осмыслением повседневной жизни; с тем «здравым смыслом», который представляет собою кодекс предрассудков.

Существует и условная литература, как в рассказе Уэллса существовала, или мечталась существующей зеленая калитка.

Открывали, как калитку, обложку книги и попадали в иной сад, иной мир, в котором все было в ином отборе, в иной композиции.

Условно говоря — это калитка романтизма, но в произведении за калиткой обычно находится выдуманный для отдыха мир.

Гоголь через эту калитку вводил читателя в мир насилия, унижения.

Методы романтизма им как бы опрокидывались. На современников иногда поэтому произведения Гоголя производили впечатление недоконченных, неверно построенных.

Жизнь молодого провинциала, несмотря на странность его характера, устраивалась; он умел все использовать, он недаром ходил в классы Академии художеств, здесь учениками были офицеры, чиновники и просто мастеровые.

В письмах к матери Гоголь хвастался, что среди его сотоварищей есть статский и даже действительный статский советник. Это были те классы, которые позднее посещал молодой офицер Финляндского полка Павел Федотов.

Гоголь получил здесь некоторые навыки в рисовании, знание быта художников и свой угол зрения в искусстве живописи: живопись помогла ему понимать общие законы искусства. Ученики Академии художеств бредили обновленной, как бы одомашненной античностью, открытой в Помпее. Они рисовали антиков, исходя в рисунке из канона, обогащая общее частным: натурщик не был основой, он давал ракурс и некоторые черты частного случая действительности; основной действительностью считался канон.

Чиновничья карьера совсем не вышла, она свелась к поискам места. В департаменте Гоголь не занял места даже за последним столом. Но он увидел с этого места департамент в натуре.

Позднее профессура тоже не удалась, но дала некоторую широту научных знаний.

В литературе он начал с непошедших переводов, потом появился в маленьком журнале со странной подписью — 0000. Потом его начали снисходительно похваливать и даже удивляться дарованию провинциала.

Гоголь, ища заработка и знакомств, занимался в Павловске с дефективным сыном Васильчиковых; здесь он читал в кругу, как говорил В. А. Соллогуб, «среди тамошних старушек», свои первые произведения. В это время Гоголю удалось познакомиться с Жуковским и Пушкиным, живущими в Царском Селе.

Письма Гоголя как будто не он писал, а составлял какой-то его герой: они многословны, приблизительны, очень фантастичны. Простим ему это за то, что он утешал мать, радовал ее и рассказывал про мир, каким он должен открыться для ее сына.

Надо учитывать и то, что письма тогда передавались из рук в руки: их читали как литературное произведение... К Гоголю стали обращаться соседи по имению с просьбами помочь в Питере знакомым в их тяжбах.

Хлопотать о других ему было некогда. Он хлопотал о себе, но писал не для себя. Вот что в царской России писал про «Миргород» академик Тихонравов, внимательнейший читатель Гоголя:

«В этом сборнике, служащем *продолжением* «Вечеров на хуторе близ Диканьки», только один рассказ берет содержание из фантастического мира — «Вий». Но даже и в этой повести, богатой художественными картинами малороссийской жизни, из-под пера молодого автора вылились следующие строки: «Он чувствовал, что душа его начинала как-то болезненно мучиться, как будто бы *вдруг среди бешеного вихря веселия и закружившейся толпы кто-нибудь запел песню об угнетенном народе»* [1].

Упоминание об «угнетенном народе» в цензурном издании исчезло.

В «Арабесках» Гоголь писал в статье «Скульптура, живопись и музыка»:

---

[1] Н. С. Тихонравов, Сочинения, т. III, ч. I, М. 1898, стр. 543. Этот отрывок с тихонравовскими курсивами вторично был открыт В. Ермиловым.

«О, будь же нашим хранителем, спасителем, музыка! Не оставляй нас! буди чаще наши меркантильные души! ударяй резче своими звуками по дремлющим нашим чувствам! Волнуй, разрывай их и гони, хотя на мгновение, этот холодно-ужасный эгоизм, силящийся овладеть нашим миром. Пусть, при могущественном ударе смычка твоего, смятенная душа грабителя почувствует, хотя на миг, угрызение совести, спекулятор растеряет свои расчеты, бесстыдство и наглость невольно выронит слезу перед созданием таланта» [1].

Об этой музыке вспоминал Блок в год Октябрьской революции.

О годах написания «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода» Гоголь вспоминал как о годах безудержной веселости и тоски. В «Авторской исповеди» он не вспомнил, что это были годы грозной вьюги вдохновения.

Это были годы работы — ежедневной необходимости заработка; это были годы разочарования и учения, и в результате Гоголь узнал гораздо больше, чем то, что ему дало учение в Нежинской гимназии.

Гоголь вживается в Петербург, но все еще боится города. Он пишет зимой о лете в Петербурге с размеренным ужасом, с ужасом поэтическим: «...когда столица пуста и мертва, как могила, когда почти живой души не остается в обширных улицах, когда громады домов с вечно раскаленными крышами одни только кидаются в глаза...» [2]

Письмо написано в феврале 1830 года и до лета самое меньшее три месяца.

Но постепенно укрепляется положение. Гоголь через Васильчиковых познакомился с Пушкиным. Он становится наивным, хвастливым, как мальчик: дает матери пушкинский адрес для писем.

Писали на имя Пушкина Гоголю и знакомые. Гоголю за это приходится извиняться перед поэтом.

Знакомство его с поэтом не близкое. Гоголь в письме к Пушкину ошибочно назвал Наталью Николаевну Пушкину Надеждой Николаевной, на что Александр Сергеевич его вежливо поправил.

---

[1] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 12.
[2] Там же, т. X, стр. 167.

Пушкин строил русскую литературу, ему были нужны новые люди — совсем новые, не из числа лицейских товарищей, не из числа знакомых по аристократическим домам. Он сближал в «Современнике» литературу с наукой, печатал мемуары; литература ему нужна была новая, смелая.

Он обратился к Гоголю, напечатал «Нос» и «Коляску», заказывал рецензии. Рецензии Гоголя главным образом касаются географии.

Отрецензирована также пьеса Загоскина «Недовольные», заказанная правительством: она направлена против двух московских оппозиционно настроенных дворян — М. Ф. Орлова и Чаадаева [1].

В рецензии Сенковского комедия Загоскина была противопоставлена «Ревизору». Вещь Загоскина успеха в театре не имела: как говорили тогда критики, недовольных оказалось больше в зале, чем на сцене.

Гоголь хотел выступить против пьесы в «Современнике». Его рецензия коротка: «План задуман довольно слабо. Действия нет вовсе. [Стало быть, условия сценические не выполнены.] Стихи местами хороши, везде почти непринужденные, но комического [а это-то главное] почти нет. Лица не взяты с природы» [2].

Всего четыре строки, но Гоголь наметил сокращение, и рецензия в результате должна была занять три строки. Рецензия не была напечатана: Пушкин приготовил свою рецензию — в ней было пятнадцать строк, но и они тоже не были напечатаны.

То, о чем мечтал Гоголь, то, чем он хвастался, когда сообщал матери, что вместе играют в карты — «Жуковский, Пушкин и я» [3], как будто осуществляется. Жуковскому он пишет почтительные письма, в которых шутливо, но слишком конкретно говорит, что с восторгом бы «стряхнул власами головы моей прах сапогов ваших» [4].

А с Пушкиным он сотрудник. И тут наступает серьезный момент. Пушкин воюет в литературе, воюет осторожно.

---

[1] См. Т. И. Усакина: Памфлет М. Н. Загоскина на П. Я. Чаадаева и М. Ф. Орлова.— Сборник «Декабристы в Москве», «Московский рабочий», 1963, стр. 162—184.

[2] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 200.

[3] Там же, т. X, стр. 214.

[4] Там же, стр. 206.

Гоголь пишет статью «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году». Это нападение на официальную литературу. Пушкин хочет печатать эту статью, но в последний момент, уже после того, как рукопись подписана цензурой и номер отпечатан, он колеблется.

До премьеры «Ревизора» осталось только две недели. Со статьей Гоголя Пушкин не вполне согласен.

В оглавлении имя Гоголя как автора «Коляски», имя Гоголя как автора статьи «О движении журнальной литературы...» и отрывка «Утро делового человека», оказалось, стоят подряд. В первом томе три вещи Пушкина: среди них одна анонимная и три вещи Гоголя.

Пушкин решил снять подпись Гоголя под статьей «О движении журнальной литературы...». Это было очень трудно сделать, потому что цензурная подпись на номере уже была. Было перебрано оглавление и страницы 318 и 319 первого тома.

Никто не узнал, что статья написана Гоголем, тем самым она оказалась редакционной, и вызвала еще больше нападок, но не против Гоголя. Со своим сотрудником Гоголем Пушкин не говорил, и сотрудник обиделся.

В третьей книге «Современника» было напечатано «Письмо к издателю», подписанное «А. Б.», письмо пришло будто бы из Твери. Город Тверь — это условная уважаемая провинция. Письмо написано как будто бы посторонним человеком, но не из глупи. Письмо на самом деле написано Пушкиным. В письме говорится, что статья «О движении журнальной литературы...», написанная «с юношеской живостью и прямодушием», не является программой «Современника».

Статья Пушкина названа письмом и подписана первыми буквами алфавита — все это очень условно, но не является капитуляцией. Все написано с добродушной снисходительностью, очень иронической. За противником «Библиотеки для чтения» признаются не литературные достоинства: свежесть, сметливость, аккуратность. У Пушкина неожиданно выплывает имя Белинского. О Белинском говорится с уважением.

Так сложна история появления большой статьи Гоголя в «Современнике» и пушкинского разъяснения к ней.

Петербург оказался еще страшнее, чем думал Гоголь, который так и не узнал до конца, какой старший товарищ был у него в этом городе и как он его сберег.

Ссора не была закреплена, но произошло охлаждение. Старший друг говорил с младшим о многом, но не о том, что он его сберег и защитил.

В «Арабесках» напечатаны «Несколько слов о Пушкине» и «О малороссийских песнях»; эти статьи связаны не только произволом молодого автора, смешавшего в одном сборнике научные статьи, повести и этнографию.

Статья Гоголя о Пушкине в «Арабесках» предопределяет наше понимание Пушкина; в ней законспирированы и будущие высказывания Гоголя, и многое из статей Белинского.

Ироничность пушкинских отступлений в «Евгении Онегине» дала нам гоголевские лирические отступления.

Может быть, от Пушкина идет и резкая характерность — выделенность гоголевских деталей.

Метонимичность пушкинских описаний помогла Гоголю понять народные песни.

В «Арабесках» Гоголь написал в статье «О малороссийских песнях», что в них природа едва скользит, «...но тем не менее черты ее так новы, тонки, резки, что представляют весь предмет»... И дальше: «Часто вместо целого, внешнего находится только одна резкая черта, одна часть его» [1].

Статья «Взгляд на составление истории Малороссии» — это история, ландшафт, спор о казачестве, в котором Гоголь видел «зародыш поэтического тела» и предвещание «Тараса Бульбы». Это разговор об Украине, жаркий и скрытный.

Здесь есть и некоторое несогласие с пушкинской «Полтавой».

После прочтения Пушкина Гоголь заново перечел и передумал все.

Сам Гоголь о своей творческой связи с Пушкиным писал вдохновенно и не точно. В тяжелом кризисе после объявления «Выбранных мест из переписки с друзьями», в оправданиях, полных сомнений и гордости, в «Авторской исповеди» Гоголь пересмотрел все свое прошлое.

Гоголь захотел видеть смысл своего отношения к Пушкину в том, что он его прямой наследник, призванный им от малых дел к великим.

---

[1] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 94.

«...Пушкин заставил меня взглянуть на дело сурьезно. Он уже давно склонял меня приняться за большое сочинение и, наконец, один раз, после того как я ему прочел одно небольшое изображение небольшой сцены, но которое, однако ж, поразило его больше всего мной прежде читанного, он мне сказал: «Как с этой способностью угадывать человека и несколькими чертами выставлять его вдруг всего, как живого, с этой способностью не приняться за большое сочинение! Это просто грех!»

Вслед за этим он начал представлять мне слабое мое сложение, мои недуги, которые могут прекратить мою жизнь рано; привел мне в пример Сервантеса, который, хотя и написал несколько очень замечательных и хороших повестей, но если бы не принялся за Донкишота, никогда бы не занял того места, которое занимает теперь между писателями, и, в заключение всего, отдал мне свой собственный сюжет, из которого он хотел сделать сам что-то вроде поэмы и которого, по словам его, он бы не отдал другому никому. Это был сюжет Мертвых душ. Мысль Ревизора принадлежит также ему» [1].

Это целое построение. Гоголь сам рассказывает о пути своего творчества. Тем не менее с этим построением мало кто соглашается, и согласиться с ним нельзя.

Прежде всего, оно написано в 1847 году после неудачи книги «Выбранные места из переписки с друзьями». В «Авторской исповеди» Гоголь прежде всего снимает с себя обвинение, что он написал книгу неискреннюю, что он преследовал личные цели; он дает, и во многом искренне, иное, высокое толкование своей ошибки. Он доказывает, что между ранними его вещами и «Ревизором» и «Мертвыми душами» существует перелом.

Между тем «Ревизор» и «Мертвые души» приняты были всеми, значит, обвинение Гоголя в измене принципам неверно.

Перелом от первых вещей к вещам серьезным, как мы уже видели, сделан под влиянием Пушкина. Пушкин и тогда был в русской литературе именем священным, всеми принятым.

Но тут первое возражение состоит в том, что «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород», «Арабески», «Петербургские повести» — это не плоды веселой опро-

---

[1] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 439—440.

метчивости молодого таланта и не самоутешение меланхолика, а смело созданные художественные произведения, связанные именно с «Ревизором» и «Мертвыми душами». «Ревизор» не был неожиданностью в развитии Гоголя. Он сам в той же «Авторской исповеди» писал о своих первых произведениях: «Предмет мой была современность и жизнь в ее нынешнем быту...»

«Ревизор» — третья попытка написать комедию. Перед ней были начаты «Владимир третьей степени» и «Женитьба».

«Владимир третьей степени» по характеру сатиры не менее резок и не менее глубок, чем «Ревизор». Факт, о котором говорит Гоголь, существует, но им неверно истолковывается.

Но в то же время имя Пушкина может быть связано с рождением «Ревизора» и «Мертвых душ».

Существует пушкинская запись неосуществленного плана: «[Свиньин] Криспин приезжает в губернию NB на ярмонку — его принимают за [неразборчиво]. Губернатор честный дурак — Губернаторша с ним кокетничает — Криспин сватается за дочь» [1].

Комментаторы академического издания Гоголя, следуя за П. О. Морозовым и Н. О. Лернером, думают, что место действия Нижний Новгород. Город губернский, в нем ярмарка.

Свиньина считали за враля и легкомысленного человека. Имя его написано для памяти. Герой же назван традиционным именем слуги итальянской комедии.

В ситуации, которую дает запись, вне традиций одна только любовная история Криспина и легкомысленность губернатора. Криспин сватается за дочь сановника; в «Ревизоре» Гоголя Хлестаков сватается за дочь городничего, который считает себя бесконечно ниже его, и вообще «в высшей степени мове тон».

Существует достоверное сведение, с которым надо считаться, что не только ситуация «Ревизора», но и ситуация «Мертвых душ» в какой-то мере пришла к Гоголю и от Пушкина. Об этом говорится в воспоминаниях графа В. А. Соллогуба, который был знаком и с Пушкиным и Гоголем:

---

[1] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VIII, кн. I, АН СССР, 1948, стр. 431.

«Пушкин познакомился с Гоголем и рассказал ему про случай, бывший в г. Устюжне Новгородской губернии, о каком-то проезжем господине, выдавшем себя за чиновника министерства и обобравшем всех городских жителей. Кроме того, Пушкин, сам будучи в Оренбурге, узнал, что о нем получена гр. В. А. Перовским секретная бумага, в которой последний предостерегался, чтоб был осторожен, так как история Пугачевского бунта была только предлогом, а поездка Пушкина имела целью обревизовать секретно действия оренбургских чиновников. На этих двух данных задуман был Ревизор, коего Пушкин называл себя всегда крестным отцом. Сюжет Мертвых Душ тоже сообщен Пушкиным. «Никто, говаривал он, не умеет лучше Гоголя подметить всю пошлость Русского человека». Но у Гоголя были еще другие, громадные достоинства, и мне кажется, что Пушкин никогда в том вполне не убедился.

Во всяком случае, он не ожидал, чтоб имя Гоголя стало подле, если не выше, его собственного имени» [1].

Воспоминания напечатаны были в журнале «Русский архив», и к ним П. Бартенев дал примечание:

«В одних неизданных записках о жизни Пушкина это рассказано следующим образом: «В поездку свою в Уральск, для собрания сведений о Пугачеве, в 1833 г., Пушкин был в Нижнем, где тогда губернатором был М. П. Б. Он прекрасно принял Пушкина, ухаживал за ним и вежливо проводил его. Из Нижнего Пушкин поехал прямо в Оренбург, где командовал его давнишний приятель гр. Василий Алексеевич Перовский. Пушкин у него и остановился. Раз они долго сидели вечером. Поздно утром Пушкина разбудил страшный хохот. Он видит: стоит Перовский, держит письмо в руках и заливается хохотом. Дело в том, что он получил письмо от Б. из Нижнего, содержания такого: «У нас недавно проезжал Пушкин. Я, зная, кто он, обласкал его, но должно признаться, никак не верю, чтобы он разъезжал за документами об Пугачевском бунте; должно быть, ему дано тайное поручение собирать сведения об неисправностях. Вы знаете мое к вам расположение; я почел долгом вам посоветовать, чтобы вы были осторожнее, и пр.». Тогда Пушкину пришла идея написать комедию: Ревизор. Он

---

[1] «Русский архив», 1865, стр. 744—745.

сообщил после об этом Гоголю, рассказывал несколько раз другим и собирался сам что-то написать в этом роде. (Слышано от самого Пушкина.)

Далее рассказывают за верное, что и мысль о Мертвых Душах тоже принадлежала Пушкину. В Москве Пушкин был с одним приятелем на бегу. Там был также некто П. (старинный франт). Указывая на него Пушкину, приятель рассказал про него, как он скупил себе мертвых душ, заложил их и получил большой барыш. Пушкину это очень понравилось. «Из этого можно было бы сделать роман»,— сказал он между прочим. Это было еще до 1828 года. Гоголь в оставшейся между его бумагами Исповеди подтверждает сам оба эти показания»[1].

Запись П. Бартенева достоверна, но приблизительна и сделана уже человеком, понимающим значение «Ревизора».

Примечание Бартенева, по существу говоря, не примечание, а опровержение воспоминаний В. А. Соллогуба. Уточняющая запись Бартенева полемична.

После статей Белинского и «Очерков гоголевского периода русской литературы» Н. Чернышевского (1855—1856) важность и самостоятельность творчества Гоголя была принята всеми. С именем Гоголя связана вся русская литература второй половины XIX века.

П. Бартенев пытается подчинить целиком творчество Гоголя Пушкину.

«Сделайте милость, пришлите скорее и сделайте наскоро хотя сколько-нибудь главных замечаний. Начал писать Мертвых душ. Сюжет растянулся на предлинный роман и, кажется, будет сильно смешон. Но теперь остановил его на третьей главе. Ищу хорошего ябедника, с которым бы можно коротко сойтиться. Мне хочется в этом романе показать хотя с одного боку всю Русь.

Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русской чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию. Если ж сего не случится, то у меня пропадет даром время, и я не знаю, что делать тогда с моими обстоятельствами. Я, кроме моего скверного жалованья университетского 600 рублей, никаких не имею теперь мест. Сделайте милость, дайте сюжет, духом будет комедия из пяти ак-

---

[1] «Русский архив», 1865, стр. 744—745.

тов, и клянусь, будет смешнее черта. Ради бога. Ум и желудок мой оба голодают. И пришлите *Женитьбу*. Обнимаю вас и целую и желаю обнять скорее лично.

Ваш Гоголь.

Мои ни Арабески, ни Миргород не идут совершенно. Черт их знает, что это значит. Книгопродавцы такой народ, которых без всякой совести можно повесить на первом дереве» [1].

Про «Мертвые души» здесь дается вообще первое упоминание. Гоголь пишет о «Мертвых душах» как о вещи, которую Пушкин должен знать. Гоголь занят «Женитьбой». Возможно, что анекдот, о котором умоляет Гоголь, может оказаться «Ревизором». Но какого-нибудь перелома, ощутимого для Гоголя, в письме не видно. Гоголь торопится и относится и к «Мертвым душам», и к будущей комедии как к очередной интересной работе, которая пойдет рядом с «Арабесками» и «Миргородом».

В «Авторской исповеди» Гоголь исповедуется в своих ранних вещах как в ошибках, а они были подвигами, созданными в «грозной вьюге вдохновенья». В этих вещах Гоголь развернул противоречия жизни, для этого использовав противоречащие друг другу, хотя и рядом существующие, литературные традиции.

Композиционное разрешение этих противоречий превосходило юношески бытовой опыт Гоголя. Создавалось новое художественное познание через новое литературное мастерство.

Гоголевские молодые книги лежат на главной дороге его творчества, их особенности не могут быть объяснены характером Гоголя. Влияние Пушкина на Гоголя было. Они взаимодействовали, как взаимодействуют планеты одной системы.

Теперь я перейду к замечаниям относительно самих «Петербургских повестей»; начну с того, что мы не знаем происхождения ситуации «Шинель». Но мы знаем, что коллизии ее через гоголевское воплощение стали мировыми, ушли в литературу, в кино, на арену цирков, на подмостки мимов; они создали не только новую словесную форму «сказа», как говорил Б. Эйхенбаум.

---

[1] Н. В. Гоголь, т. X, стр. 375.

Созданы были новые методы художественного познания, которые могут быть переданы и не через слово. Мы видим, что литературное произведение и вся литература — это не одно из бытий слова. Один знаменитый итальянский мим говорил, что герои Гоголя так заняты своей судьбой, так поглощены особенностями своего положения, что их могут понять зрители и совсем без слов.

«НЕВСКИЙ ПРОСПЕКТ»

Герои «Петербургских повестей» Гоголя собою неказисты и по занятиям своим часто обыденны, но живут они в мире значительном.

Гоголь говорил, что Пушкин стремился извлечь из обыкновенного необыкновенное и так, чтобы это необыкновенное было «совершенная истина» [1]. Это необыкновенное, раскрытое в обыкновенном, и есть та сущность явления, которую извлекает художник, давая общее в его конкретном выражении. Каждый художник имеет свой путь к истине.

«Невский проспект» начинается описанием, которое занимает шесть с половиной страниц. Это спокойное перечисление предметов, людей и явлений, которые можно встретить на Невском проспекте; все дается во временной последовательности. Авторское отступление имеет характер наивного любования тем, что на самом деле не должно быть предметом любования. Про шляпки, платья и платки сказано: «Кажется, как будто целое море мотыльков поднялось вдруг со стеблей и волнуется блестящей тучею над черными жуками мужеского пола».

Про дамские рукава: «Ах, какая прелесть! Они несколько похожи на два воздухоплавательные шара, так что дама вдруг бы поднялась на воздух, если бы не поддерживал ее мужчина».

Дальше идет сравнение, уже явно ироническое,— дамы с бокалом, наполненным шампанским.

Прошло описание, и рассказывается, как «молодой человек во фраке и плаще робким и трепетным шагом пошел в ту сторону, где развевался вдали пестрый плащ, то окидывавшийся ярким блеском по мере приближения к

[1] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 54.

свету фонаря, то мгновенно покрывавшийся тьмою по удалении от него».

История художника Пискарева и его гибели так же, как история неприятности, которую испытал поручик Пирогов, представляет собой переход от внешне описанного Невского проспекта к Невскому проспекту, раскрытому в его трагической противоречивости.

Сопоставление противоречий дано в конце повести вторым упоминанием о плаще: «Как ни развевайся вдали плащ красавицы, я ни за что не пойду за нею любопытствовать. Далее, ради бога, далее от фонаря! и скорее, сколько можно скорее, проходите мимо. Это счастие еще, если отделаетесь тем, что он зальет щегольской сюртук ваш вонючим своим маслом. Но и кроме фонаря все дышит обманом. Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде».

В начале повести на проспекте встретились поручик Пирогов и художник Пискарев, увидали женщин, поговорили минуту и разошлись.

Встреча Пирогова с Пискаревым — единственная встреча героев во всей повести. Герои друг друга больше не увидят, друг о друге больше ничего не узнают — их судьбы только сопоставлены писателем. Подчеркнуто, что Пирогов не узнал о судьбе Пискарева.

Похороны художника описаны коротко: «...плакал один только солдат-сторож, и то потому, что выпил лишний штоф водки».

Затем писатель возвращает нас к поручику Пирогову: «Мы, кажется, оставили поручика Пирогова на том, как он расстался с бедным Пискаревым и устремился за блондинкою».

Следует рассказ о поручике, о бойком его романе и о комическом конце.

Попытаемся резюмировать.

В основе повести лежит сопоставление истории Пискарева и Пирогова. Этот параллелизм выражает одну из идей повести — мысль о том, что в ту эпоху пошлость торжествовала, что она неуязвима.

В линии художника сюжетные положения группируются таким образом, что действительная история отношений Пискарева с публичной женщиной, за которой он устремился, противопоставлена его мечте, его заблуждению, будто здесь есть какая-то «романтическая» тайна, будто такая красавица не может быть оскверненной.

Пискарев идет к женщине, зовет ее бросить дом терпимости, но она над ним лишь смеется.

Линия Пирогова имеет трагическое развитие. Здесь нет и речи о каком-то противопоставлении. Все элементарно просто, все обнажено до предела, правдоподобно в каждой мелочи, но фантасмагория пустоты таится в этой обыкновенности: увлекся, был высечен, собирался стреляться, но поел пирожков, забыл все и вечером «отличился в мазурке».

В «Невском проспекте» в похождениях Пискарева действительность противопоставлена сну; сон художника, его «идеальное» представление об истинной судьбе прекрасной женщины человечнее и как будто логичнее безжалостной и уродливой правды обыденности.

Патетический конец «Невского проспекта» стилистически противопоставлен ироническому и спокойному началу повести.

Конец дан как лирическое выступление автора, говорящего о лжи города и о жестокости жизни.

Меняется тон и ритм произведения. Ввод лирического голоса автора и дает развязку всему произведению.

Гоголь умел писать о простом как о необычайном и еще не замеченном.

Н. В. Гоголь писал в 1832 году в «Арабесках» о Пушкине:

«Никто не станет спорить, что дикий горец в своем воинственном костюме, вольный как воля, сам себе и судья и господин, гораздо ярче какого-нибудь заседателя и, несмотря на то что он зарезал своего врага, притаясь в ущелье, или выжег целую деревню, однако же он более поражает, сильнее возбуждает в нас участие, нежели наш судья в истертом фраке, запачканном табаком, который невинным образом, посредством справок и выправок, пустил по миру множество всякого рода крепостных и свободных душ. Но тот и другой, они оба — явления, принадлежащие к нашему миру: они оба должны иметь право на наше внимание, хотя по

естественной причине то, что мы реже видим, всегда сильнее поражает наше воображение, и предпочесть необыкновенному обыкновенное есть больше ничего, кроме нерасчет поэта — нерасчет перед его многочисленною публикою, а не пред собою: он ничуть не теряет своего достоинства, даже, может быть, еще более приобретает его, но только в глазах немногих истинных ценителей»[1].

Мы говорили, что Пушкин писал просто, но не забываем и слов Гоголя: «Вы не знаете того, какой большой крюк нужно сделать для того, чтобы достигнуть этой простоты. Вы не знаете того, как высоко стоит простота»[2].

Стремясь к наиболее точной передаче действительности, писатели-реалисты привлекают все богатство образных средств, используют все «уловки» и тонкости художественного мастерства и языка.

Пушкин писал в заметке «Об обязанностях человека. Сочинение Сильвио Пеллико»:

«...разум неистощим в *соображении* понятий, как язык неистощим в *соединении* слов. Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторение лексикона... *Мысль* отдельно никогда ничего нового не представляет; *мысли же* могут быть разнообразны до бесконечности»[3].

Сложность гоголевской коллизии при простоте происшествия объясняют разнообразием гоголевского словаря и словосочетаний. Гоголевский «словарь» не совпадает с «лексиконом»: со *словами*, уже записанными в книгу.

Вот как определяет свое отношение к литературному языку Гоголь:

«Наконец, сам необыкновенный язык наш есть еще тайна. В нем все тоны и оттенки, все переходы звуков от самых твердых до самых нежных и мягких; он беспределен и может, живой как жизнь, обогащаться ежеминутно, почерпая с одной стороны высокие слова из языка церковно-библейского, а с другой стороны выбирая на выбор меткие названия из бесчисленных своих

---

¹ Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 53.

² Там же, т. XIII, стр. 280. Письмо к А. О. Россету от 15 апреля <н. ст. 1847 г.>.

³ А. С. Пушкин, т. VII, стр. 445.

наречий, рассыпанных по нашим провинциям, имея возможность таким образом в одной и той же речи восходить до высоты, недоступной никакому другому языку, и опускаться до простоты, ощутительной осязанию непонятливейшего человека...» [1]

Совмещение в одном произведении всех возможностей языка во всей их противоречивости связано с многопланностью построения гоголевских произведений.

Буффонада «Сорочинская ярмарка» кончается лирическим изображением затихающей музыки. Статьи в «Арабесках» играют роль своеобразных «лирических отступлений».

В повестях роль лирического отступления иногда играет пейзаж, даваемый в авторском пересказе.

Словарь Гоголя стилевыми столкновениями отличается от словаря Пушкина.

Словарный состав произведений Гоголя отличается своей, так сказать, несведенностью; стиль образован ощущением разности выражений. Если Пушкин говорил, что слова все находятся в словарях, то про Гоголя мы можем сказать точно, что многие диалектные слова, которыми он пользовался, еще в словари не попали или попали только что и не были обжиты в литературе [2].

Писатель пользуется здесь словами разных местностей, вводя их рядом: тут используется не этнографическая точность, а словесная красочность.

Точно так же сталкиваются в произведении сглаженный и уже изжитый карамзинский язык с варваризмами и парафразами, особенно это заметно в разговоре дам в «Мертвых душах».

По-иному разговаривает Чичиков, причем он с разными людьми разговаривает по-разному.

Литературный язык Гоголя основан на свежести столкновений разных языковых систем.

Сложность при простоте происшествий гоголевских коллизий объясняет разнообразие гоголевского словаря и словосочетаний.

В «Тарасе Бульбе» он стал голосом всего повествования.

---

[1] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 408—409.

[2] См. Ю. С. Сорокин, Словарный состав «Мертвых душ» Гоголя.— Сб. «Н. Гоголь», Л. 1954, стр. 19.

В «Арабесках» как художественные произведения давались отрывки из исторического романа (местом действия была Украина), повесть о художнике — «Портрет», еще повесть о художнике — «Невский проспект»: в повести этой, кроме того, был описан Невский проспект, как бытовое и архитектурное целое; еще один отрывок из исторического романа (место действия Украина) и «Записки сумасшедшего».

Статьи тоже рассказывали о скульптуре, музыке, живописи, поэзии, архитектуре, о народных песнях и об истории.

Личная тема в основном давалась как трагедия человека искусства; при переходе на тему «бедного чиновника» тема раздвинулась, обобщилась.

«Записки сумасшедшего» начаты были как записки сумасшедшего музыканта. Одновременно Гоголь хотел развернуть и другую коллизию: чиновник настолько сосредоточился на мечте получить орден, что, не получив его, сходит с ума на том, что он сам Владимир III степени.

Право на человеческое существование имеют не отдельные люди, а все. Каждый человек заключает в себе возможность преодолевания, если не преодоления великих конфликтов.

Тема о сумасшедшем творце — тема большая, но частная, она основана на невозможности до конца исчерпать создаваемые человеческим творчеством находимые в мире коллизии. Переход от ситуации к коллизии сам по себе заключает как бы элементы трагизма, в его высоком или низком (смешном) звучании, коллизия обнаруживает трагизм роста человечества.

Целый ряд рассказов о сумасшествии творцов создал князь Одоевский; мне кажется самым значительным из них рассказ об архитекторе Пиранези. Этот архитектор рисовал грандиозные здания, не могущие быть осуществленными. Пиранези присужден к бессмертию, он будет жить до тех пор, пока не получит достаточных средств для постройки зданий, не перекинет арки через проливы, не использует Везувия как фундамента для одной из пяти арок.

Художественное произведение должно быть осуществимо, и те трудности, которые мешают его осуществлению, являются одновременно трудностями овладения предметом.

Романтическое пренебрежение трудностями в искусстве — ошибка. Учтенные неудачи и столкновения ведут к успеху. Владимир — орден крупный. Шинель с кошачьим воротником — предмет ничтожный, но смена ситуаций расширяет значение конфликта.

В ходе построения художественного произведения композиция из сложной иногда становится простой, как бы приближаясь к голой записи происшествия.

Но и реалистическое произведение имеет обычно зачин, являющийся как бы рамкой, отрезающей повествование и ход времени повествования от обычного времени, идущего час за часом.

В старой литературе условность не только существовала, но оговаривалась как бы с гордостью.

Шекспир не только не придерживался старого правила драматургии, что время действия театрального представления должно быть соотнесено с временем драматургического происшествия, но и сознательно нарушал его.

В вступлении к «Ромео и Джульетте» актер, читающий пролог, говорил про героев:

Весь ход любви их, смерти обреченной,
И яркий гнев их близких, что угас
Лишь после гибели четы влюбленной,—
Часа на два займут, быть может, вас.

Старая условность, единство времени побеждены с гордостью.

Тема сумасшедшего музыканта, однако, не исчезла. Музыка возвращается в мир Поприщина после его сумасшествия. Это «...струна звенит в тумане». Это другой, но реально существующий, скрытый план существования героя.

Логика обыденности противоречит человечности, и здесь безумие является освобождением.

Поприщин в «Записках сумасшедшего» (1833—1834) рассказывал про себя сам.

В ходе создания произведения была снята тема музыканта. Сумасшедший сходит с ума не потому, что он

не может что-то сыграть или что-то сделать, а потому, что он не может жить, он совсем маленький человек, ему нет места. Он принижен до того, что ему кажется, что его презирают генеральские собаки. Это сумасшествие, но над ним в самом деле издеваются генеральские лакеи.

Логика мира противоречит человечности тем, что для простого человека в мире нет места.

Судьба Поприщина — чиновника, чинящего перья для начальства, противопоставлена его мечте-сумасшествию: он вообразил себя испанским королем. Логика героя такова: для Поприщина нет места на свете, в Испании нет короля — следовательно, Поприщин испанский король.

Вначале он мечтает просто о повышении. Но места генералов заняты. Поприщин ищет свободного места; положение испанского королевства без короля кажется ему ненормальным. Размышления Поприщина продолжаются несколько дней; они начинаются словами: «Не может быть. Враки! Свадьбе не бывать!» — и кончаются словами: «Сегодняшний день — есть день величайшего торжества!» Помечено: «Год 2000, апреля 43 числа».

Повествование ведется в виде монолога. В повести как будто нет событий, сюжет дан как смена самоощущений человека: перед Поприщиным раскрывается картина его собственного ничтожества, и бедный титулярный советник скрывается в мечте от жестокой действительности. Но характерно—через бред об испанской короне он невольно обращается к мысли о детстве, о матери, к потрясающему по человечности воспоминанию.

Поприщин замкнут в своем робком и убогом мире. Безумие восстанавливает у него память о родине, память о семье. Безумная Офелия говорила, путаясь в перечислении предметов, что мы знаем, кто мы такие, но не знаем, кем мы могли бы быть.

В мире Поприщина стать человеком можно было, одев мантию безумия.

Безумие Поприщина убого: он изрезал мундир так, чтобы он был похож на мантию с горностаевыми хвостиками, но даже эти хвостики цензура не пропускала.

Безумие Поприщина — вынужденное, оно человечно, потому что бывают исторические моменты, когда люди начинают мечтать о безумии.

Пушкин в 1833 году писал:

Когда б оставили меня
На воле, как бы резво я
Пустился в темный лес!
Я пел бы в пламенном бреду,
Я забывался бы в чаду
Нестройных чудных грез.

Это не условное безумие Гамлета — а бегство от безумия мира.

Само построение «Арабесок», как мы говорили, любопытно. Темы статей и повестей связаны друг с другом. Они много раз изменялись, отвергались, но статьи «Взгляд на составление Малороссии» и «О малороссийских песнях» связаны с «Тарасом Бульбой».

Статьи «Об архитектуре нынешнего времени» и «Последний день Помпеи» связаны с «Невским проспектом». Статья «Скульптура, живопись и музыка» связана с «Записками сумасшедшего музыканта», которые превратились в «Записки сумасшедшего» чиновника.

Заключение «Записок сумасшедшего» прежде всего отмечено максимально перепутанной датой:

«Чи 34 сло Мц, гдао, чrеdвэф 349».

Время как бы исчезает.

Даты все время менялись. После нормального «Декабря 8» шло: «Год 2000, апреля 43 числа». Это уже сумасшествие.

После идет знаменитое «Мартобря», потом «Никоторого числа»; потом объявляется, что «месяца тоже не было»; потом: «числа I»; потом: «Февруарий» и «Январь того же года, случившийся после февраля».

Все это завершается перевернутым словом «Февраль» и трехзначной цифрой числа.

Это заглавие-эпиграф показывает, что сумасшествие нарастает, но стиль Поприщина резко возвышается; герой уходит в высокое безумие.

«Великий инквизитор» теперь ощущается как враг свободного человека, как враг читателя; изменяется и становится четкой фраза, изменяется лексика, появляется слово «не внемлют», появляется высокая авторская

система образов: «Боже! Что они делают со мною! Они льют мне на голову холодную воду! Они не внемлют, не видят, не слушают меня. Что я сделал им? За что они мучат меня? Чего хотят они от меня, бедного? Что могу дать я им? Я ничего не имею. Я не в силах, я не могу вынести всех мук их, голова горит моя, и все кружится предо мною. Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых как вихорь коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтеся, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего. Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют». «Дом ли то мой синеет вдали? Мать ли моя сидит перед окном?»

Поприщин считает себя испанским королем, но видит он за морем Италию.

Вряд ли можно предположить такую географическую отвлеченность, что Италия оказывается «по дороге» тройки из Испании в Россию. Скорее это Италия самого Гоголя, его поэтическая любовь. Это не географическая неточность, а правда лирического отступления.

Весь кусок с тройкой, с полетом тройки вспомнится Гоголю в заключительной главе первой части «Мертвых душ» со знаменитой «птицей-тройкой», скачущей под звуки песни.

Смысл этих лирических отступлений для поэта — уход из низкой, ложной, извращенной действительности в высокую поэтическую действительность.

Блок в статье «Дитя Гоголя» писал о «Записках сумасшедшего», он связывал звучание этой повести с музыкой души самого Гоголя.

Музыка у Гоголя — последнее убежище угнетенного человека. Статья «Скульптура, живопись и музыка» кончалась трагически: «Но если и музыка нас оставит, что будет тогда с нашим миром?» [1]

Не иссякнет музыка, ведя стенографию жизни.

Музыка для Гоголя — это действительность будущего.

---

[1] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 13.

Поприщин решил, что он испанский король. Это была единственная вакансия, которую он считал незанятой: в Испании нет короля, королевство без короля невозможно. Поприщину тесно, плохо — значит, он не Поприщин, значит, он король, потому что эта вакансия свободна.

В традиционных романах загнанный человек внезапно оказывался богатым наследником, у которого злые родственники отняли его социальное положение. Это был условный выход из безвыходной действительности.

Поприщин сходит с ума потому, что он реалист; он знает, что у него нет никаких родственников, что он нигде не украден, он не подкидыш, не Том Джонс Найденыш и не другой герой старого романа.

Акакий Акакиевич не сходил с ума. Он хочет только одного: чтобы ему не было холодно. Шинель свою он зарабатывает, но его шинель не охранена, потому что маленького человека можно обижать.

Акакий Акакиевич мечтает о шинели как о королевской мантии, но эта мечта недоступная. Безумие настигает не самого Акакия Акакиевича, а память о нем: он становится призраком-мстителем.

Вымысел в гоголевских повестях удивительно прост. Белинский писал:

«Эта простота вымысла, эта нагота действия, эта скудость драматизма, самая эта мелочность и обыкновенность описываемых автором происшествий — суть верные, необманчивые признаки творчества; это поэзия реальная, поэзия жизни действительной, жизни коротко знакомой нам» [1].

Но это далеко не копии жизни — Гоголь выявляет сущность явлений. «Но в том-то и состоит задача реальной поэзии,— писал Белинский,— чтобы извлекать поэзию жизни из прозы жизни и потрясать души верным изображением этой жизни» [2].

Незначительность происшествия, положенного в основу сюжета, и катастрофичность этого ничтожного происшествия характеризует сам мир. Случайная болтовня Бобчинского и Добчинского разрушила мир городничего.

---

[1] В. Г. Белинский, т. I, стр. 289.
[2] Там же, стр. 291.

Возвращение кошечки разрушило мир старосветских помещиков и показало никчемность этой идиллии.

Про Акакия Акакиевича никак нельзя сказать, что он пожелал слишком много: его припек мороз. Тулуп Акакий Акакиевич надеть не может — он чиновник, ему нужна шинель.

Это достигнуто тем, что герой повести лишен необходимого. Одинокий, безрадостно живущий человек трудом и лишениями приобретает шинель. Шинель крадут.

История бедного чиновника, картина его нищеты так подробна, так детальна и достоверна, что читателю холодно вместе с Акакием Акакиевичем. Мы входим в интересы героя и с сочувствием смотрим, как он сколачивает путем величайших лишений деньги на покупку новой шинели на коленкоровой подкладке, с кошачьим воротником.

Писатель показал, как удовлетворение одной, самой горькой нужды очеловечило бедного переписчика непонятных бумаг. Шинель сорвана грабителями. Но прозвучал голос автора — и мы жалеем уже не только Акакия Акакиевича,— более, чем его, нам жаль «бедное человечество». Мы сердимся не на грабителя, а на начальника, который не пожалел бедняка. Мы жаждем нешуточного возмездия, и самый шутливый тон конца повести еще больше ранит нас мыслью о неискупаемом зле.

Чиновник тщетно взывает к правосудию и гибнет; но в городе появляется призрак, который стаскивает шинели со знатных и богатых.

Призрак, мстящий за унижение и обиду Акакия Акакиевича, имеет в этой повести то же значение, какое придано рангу испанского короля в «Записках сумасшедшего».

Люди хотят выйти из круга своего ограниченного существования хотя бы в мечте, которая является протестом против богатых и знатных.

Этот протест выражен в «Шинели» в лирических отступлениях и в превращении Акакия Акакиевича в грозный призрак, сдирающий одежду с богачей.

«— Какая страшная повесть Гоголева «Шинель»,— сказал раз Строганов Е. К[оршу],— ведь это привидение на мосту тащит просто с каждого из нас шинель с плеч. Поставьте себя в мое положение и взгляните на эту повесть.

— Мне о-чень т-трудно,— отвечал К[орш],— я не привык рассматривать предметы с точки зрения человека, имеющего тридцать тысяч душ» [1].

Рассказ ведется об обыденном существовании, причем ничтожность обыденности все время подчеркивается. Труд, потраченный человеком на создание себе теплой одежды, оказывается равным подвигу.

В анекдоте, записанном П. В. Анненковым (анекдот этот, по мнению многих, послужил источником для создания «Шинели» Гоголя), дело шло о покупке ружья.

Бедный чиновник с огромными жертвами скопил себе деньги на ружье. Он поехал на охоту, заехал в тростники и в самозабвении первой охоты не заметил, как густой тростник стянул ружье в воду.

Ружье погибло. Товарищи по департаменту собрались и вместе купили чиновнику новое ружье.

Событийная связь здесь построена по принципу пословицы: «Бедному жениться — ночь коротка». Бедняку удача бесполезна.

Анекдот имел благополучную развязку.

Анекдот, конечно, существовал, но он имел мало общего с «Шинелью».

Главное в «Шинели» — не только бесконечное смирение Акакия Акакиевича, но и его восстание.

Гоголевская повесть в первой своей редакции, относящейся к 1839 году, уже имела название «Повесть о чиновнике, крадущем шинели».

Восстание смиренного — конфликт, лежащий в основе замысла Гоголя.

То же, что рассказал П. В. Анненков,— сентиментальная повесть: конфликт основан на жалости.

Анненковский анекдот рассказывает о необычайном: о покупке бедняком предмета роскоши. «Шинель» говорит о шитье теплой одежды, без которой зимой в Петербурге жить нельзя.

Поэтому с самого начала отношение к предмету повествования иное. Акакий Акакиевич — человек без мечты, без судьбы. В его жизни ничего не случается. Если бы у Акакия Акакиевича не отняли шинель, то он бы истер ее и умер, так сказать, не дав возможности для своего художественного воплощения.

---

[1] А. И. Герцен, т. IX, стр. 194—195.

Все построение новеллы Гоголя опровергает обычное определение новеллы. Прежде всего это не только случай в жизни Акакия Акакиевича, это вся его жизнь. Мы присутствуем при его рождении, при наречении его именем, мы узнаем, как он служил, почему он шил шинель и как умер.

Не то, что у Акакия Акакиевича отобрали шинель, является предметом повествования; содержание повести в том, что у Акакия Акакиевича отобрали жизнь. Он не жил вовсе, он не ставил перед собой никаких задач; у него не было мечты до старости.

Но однажды он поставил перед собой великую и почти невыполнимую задачу — сшить себе шинель на вате,— и мысль об этой шинели наполнила его жизнь новым содержанием: у него как бы роман с шинелью, он добивается ее, как любящий добивается любимой.

Акакий Акакиевич даже изменился: «Он сделался как-то живее, даже тверже характером, как человек, который уже определил и поставил себе цель. С лица и с поступков его исчезло само собою сомнение, нерешительность, словом все колеблющиеся и неопределенные черты. Огонь порою показывался в глазах его...»

Дальше идет комическое разрешение периода: оказывается, что и мечты Акакия Акакиевича не шли дальше дерзкой мысли поставить куницу на воротник.

Акакий Акакиевич рядом с собой имеет человека, который как бы разделяет его мечты. Портной Петрович никогда не шил, а только починял и перевертывал. Принеся шинель, Петрович тоже переменился: он — участник мечты Акакия Акакиевича: «В лице его показалось выражение такое значительное, какого Акакий Акакиевич никогда еще не видал. Казалось, он чувствовал в полной мере, что сделал немалое дело и что вдруг показал в себе бездну, разделяющую портных, которые подставляют только подкладки и переправляют, от тех, которые шьют заново».

Событийная часть «Шинели», казалось бы, масштабно мала, и она даже заставила одного из исследователей этого произведения — Б. М. Эйхенбаума — в интересной и ставшей знаменитой статье поставить вопрос о том, какое значение имеет сюжет в новеллах, основанных на сказе, то есть таких, в которых самая языковая ткань

произведения несет на себе функцию изменения чисто языковыми средствами показа явлений.

Статья давала стилистический анализ, показывая эстетическую слитность значения выбора слов и их расстановки в великом реалистическом произведении.

Анализ подтверждался прослеживанием этапов художественного творчества; доказывалась намеренность и определялась смысловая направленность стилистических решений.

Но работа над анализом «сказа» отрывалась от анализа «сюжета» и даже ему противопоставлялась.

Стилевой анализ не осуществлялся до конца потому, что исследователь тогда считал стиль, а не новое раскрытие действительности целью художника.

Стиль, как туманное, не проливающееся дождем облако, изолировал жизнь от искусства, а не соединял их так, как резец, вставленный в токарный станок, под рукой человека соединяет человека и предмет, который он переделывает, создает и познает.

Б. М. Эйхенбаум писал в статье «Как сделана «Шинель» Гоголя»:

«Композиция новеллы в значительной степени зависит от того, какую роль в ее сложении играет *личный тон* автора — т. е. является ли этот тон началом организующим, создавая более или менее иллюзию *сказа,* или служит только формальной связью между событиями и потому занимает положение служебное. Примитивная новелла, как и авантюрный роман, не знает сказа и не нуждается в нем, потому что весь ее интерес и все ее движение определяются быстрой и разнообразной сменой событий и положений. Сплетение мотивов и их мотивации — вот организующее начало примитивной новеллы. Это верно и по отношению к новелле комической — в основу кладется анекдот, изобилующий сам по себе, вне сказа, комическими положениями.

Совершенно иной становится композиция, если сюжет сам по себе, как сплетение мотивов при помощи их мотивации, перестает играть организующую роль — то есть если рассказчик так или иначе выдвигает себя на первый план, как бы только пользуясь сюжетом для сплетения отдельных стилистических приемов. Центр тяжести от сюжета (который сокращается здесь до минимума) переносится на приемы сказа, главная комическая роль

отводится каламбурам, которые то ограничиваются простой игрой слов, то развиваются в небольшие анекдоты»[1].

Статье за сорок лет, и, конечно, сейчас на ней автор не настаивал бы, но она сыграла большую роль в литературоведении. Имеет смысл остановиться на ней подробнее.

Дело в том, что сюжет «Шинели» не сведен до минимума, он сложен,— это сложность атома. Шинель шьется трудно. На пути к созданию шинели стоит много препятствий, которые преодолеваются самоотверженными лишениями Акакия Акакиевича, лишения эти разнообразны, и препятствия тоже переходят неожиданно в свою противоположность! Акакий Акакиевич мечтает уже не просто о шинели, а, так сказать, о шинели-красавице, сверхшинели. Так построен роман с шинелью.

Событийный ряд не беден, а подчеркнуто мелкопланен; количество происшествий, хотя и незначительных, велико.

Когда читатель поймет значение шинели для Акакия Акакиевича, он так же войдет в сюжет повести, как можно войти в сюжет какой-нибудь мифологической истории или в драму, происходящую из-за нарушения кастовых запретов. Но шинель как-то ближе к телу.

Конечно, в законы мира можно ввести читателя, только сменив масштаб восприятия.

Сказ здесь служит для того, чтобы читатель, входя в мир Акакия Акакиевича, остро ощущал свое человеческое несогласие с этим миром при полном понимании его.

Сказ сохраняет масштаб; при помощи сказа писатель рассматривает все детали через увеличительное стекло.

Он принимает систему мышления Акакия Акакиевича и в то же время ни на минуту не теряет ущербность системы.

Именем Акакия Акакиевича он выделял героя из толпы титулярных советников, из их тяжелого, слитного, неразличаемого быта.

Надо было ввести фигуру Акакия Акакиевича, ее оконтурить, показать, что не все существующее,— а значит, и не все имена, напечатанные в святцах,— разумно.

В искусстве случайного нет: имя косноязычного героя действительно заикается, и вот какое обстоятельство вызвало «частые сближения буквы *к*».

---

[1] См. статью Б. Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя» в сборнике «Поэтика», Пг. 1919, стр. 151—165.

Алогичность жизни, ее бесчеловечность выявляется через алогичность сказа. Косноязычие Акакия Акакиевича — это не выведение фразы из сферы привычного, а показ задавленного, затертого, лишенного человеческого мышления человека.

Сказ построен на заикающейся речи Акакия Акакиевича и то ораторски повышенной, то горестно иронической манере авторских отступлений.

Двойственность языкового построения повести объясняется законами композиции.

Имя Акакия Акакиевича показывает, как не нужно называть человека.

Традиция подсказывала выбор имени по открытым святцам. Имя выбрано не по совпадению дня рождения и имени празднуемого в этот день святого. Святцы открываются случайно, но раскрываются они на самых невероятных местах.

Тогда обескураженная мать, как будто спасаясь в традиции, дает сыну имя мужа, таким образом удваивая странное для русского уха имя Акакий.

Названный так человек взят на службу и стерт до конца, а он мог бы называться и иначе, мог бы жить и мыслить.

Конфликт произведения построен на различии между человеком в его сущности и человеком, превращенным в Акакия Акакиевича.

Развязка грозна и иронична.

Акакий Акакиевич не может восторжествовать, не может спастись, но закрепленным в искусстве может быть прославлен призрак бедного чиновника.

Умирающий Акакий Акакиевич бредил, бред этот был в печатном тексте ослаблен цензурой.

Акакий Акакиевич бредил, «выражаясь совершенно извозчичьим слогом или тем, которым производят порядки на улицах».

Акакий Акакиевич говорил, вспоминая влиятельное лицо:

«Я не посмотрю, что ты генерал,— вскрикивал он иногда голосом таким громким.— Я у тебя отниму шинель».

Все это сказано было очень реально, приходилось бороться с цензурой по вопросу о том, с каких именно плеч можно срывать шинели, хотя бы и призраку, и как

можно называть самих генералов — равнодушных насильников. Акакий Акакиевич называл их «извозчичьим слогом».

Старая статья Б. Эйхенбаума была интересна и тем, что она вызвала новое, внимательное отношение к стилевому анализу и тем родила очень многие книги, внимательно и часто удачно анализирующие стиль Гоголя и Достоевского, прежде всего книги В. В. Виноградова.

М. Верли в книге «Общее литературоведение» пишет о семиотике, то есть о науке или системе, которая занимается знаками и символами в самом общем смысле.

С точки зрения семиотики или семантики язык определяет собой литературу: «Язык, как и литература,— не что иное, как звуковые системы знаков. В них надо различать результат деятельности (ergon) и деятельность (energia), социальный и индивидуальный элементы, «внешнюю» и «внутреннюю» формы. Как язык, так и литературу можно рассматривать физиономистически, с точки зрения стилистической критики, но и в литературе, и в языке синхронический подход, вероятно, по-прежнему не исключает диахроническое, то есть историческое, рассмотрение. Ход развития истории литературы и истории языка может быть даже параллельным. Их взаимоотношения состоят не в простой аналогии, а в тесном переплетении соответствий и влияний» [1].

Книга Верли является аннотированной библиографией, и поэтому в ней сведено многое несводимое. Удалось это потому, что пересказ схематичен.

На самом деле мнения семиотиков еще более решительны, как это можно увидать в той же книге.

Они говорят: «Грамматические категории можно проследить даже в самой поэтической структуре произведения. Так, например, основные понятия лирического, эпического и драматического жанра ставятся в соответствие с тройственными грамматическими категориями: с подлежащим, дополнением и сказуемым, или с первым, третьим и вторым лицом, или со звуком, словом и предложением (Штайгер, Петерсен, стр. 119). Язык является одновременно материалом, орудием и произведением литературного творчества. Из этого следует, что он, во вся-

---

[1] М. Верли, Общее литературоведение, Изд-во иностранной литературы, М. 1957, стр. 66. Перевод с немецкого.

ком случае, представляет собой нечто большее, чем простой «слой» в литературном произведении» [1].

Делается оговорка, что языкознание и литературоведение взаимозависимы, но не идентичны.

По оговорке видно, как далеко идет, по мнению представителей этой школы, зависимость литературы от языка.

Поэтому наиболее поддающиеся анализу явления выбирались для анализа. Отбор шел по принципу повторения конструкции и повторения понятия: повторяющаяся конструкция соответствовала грамматическому строю языка, а повторяющиеся мотивы — словарному.

Поэтому при анализе сказки интересовались мотивами, которые, потеряв свое социальное или, как думали, магическое значение, стали объектом чистой художественной формы.

Для того чтобы проделать такую работу, понадобилось сравнивать записанные сказки, а не сказки в их произнесении, когда на них точно реагирует слушатель.

Многие литературоведческие школы, сближающие себя с языкознанием, считают искусство явлением языка, понимая язык как систему, заменяющую самое действительность.

Требование уточнения смысла слова несколько напоминает предложение Конфуция «выпрямлять слова». Мы часто спорим о словах, подставляя слова вместо предметов и пряча в словесных обобщениях те противоречия действительности, которые должны были бы определять существенные качества предмета.

Среди советских литературоведов точностью терминологии отличается академик В. Виноградов, который привык каждой своей работе, в том числе и работе о терминах карточной игры, придавать законченный и исчерпывающий, терминоустанавливающий характер. В статье «Реализм и развитие русского литературного языка» В. Виноградов интересно показал, что, говоря о реализме, разные литературоведы под этим термином подразумевают разное.

Несостоятельность работ выясняется простым сопоставлением определений; одним и тем же словом опреде-

---

[1] М. Верли, Общее литературоведение, Изд-во иностранной литературы, М. 1957, стр. 66—67.

ляются явления разного времени. Одни и те же явления разно оцениваются с точки зрения того же самого, не определенного в самих работах термина реализма.

Но здесь не решен вопрос, является ли литература явлением языка, стиля или она способ познания действительности.

Если литература — явление языка, то мы познаем не мир, а словесные отношения и история человечества — смена разных отношений к словам.

Слова — это сигналы, но за всякими сигналами есть предметы или обстоятельства, которые заменены сигналами. Разум сопоставляет сигналы, как предметы. Нельзя анализировать отдельно стиль-язык, отдельно — сюжет, даже если при этом иметь в виду, что где-то вне литературы существует действительность.

Блистательно проведя бой с неточностями в первых трех четвертях своей статьи, В. Виноградов приходит к собственному определению. Он всегда пишет точно и прямо, договаривая мысль, не прячась от трудностей. В этой статье подчеркнута неоконченность спора.

Определение идет в длинном абзаце VII главы статьи и, как мы сейчас увидим, кончается вопросительным знаком:

«Если не ставить себе широкой задачи — разобраться во всех значениях и оттенках термина *реализм*, как он применяется к явлениям мировой и, в частности, русской литературы, а ограничиться узкой целью выяснения языковых и стилистических условий, создающих наиболее благоприятную почву для возникновения и развития так называемого «реалистического метода» или «реалистического искусства слова» в той или иной национальной литературе, то сразу же возникает вопрос: возможно ли оформление реализма как целостного метода, связанного с глубоким пониманием национальных характеров, с тонким использованием социально-речевых вариаций общенародного языка, с художественным воспроизведением национально-характеристических свойств разных типов в их словесном выражении,— до образования национального языка?» [1]

В дальнейшем вопрос постепенно превращается в утверждение: показывается, что в процессе становления

---

[1] «Вопросы литературы», 1957, № 9, стр. 43.

национального языка и его литературных норм осознается как единство его системы, так и существование различного рода отклонений от этой системы — народно-разговорные части языковой структуры и литературно-письменные элементы.

Таким образом, создание национального языка является моментом осознания языка; может быть, действительно именно в момент образования единого языка острее чувствуются смысловые оттенки.

Но тут возникает вопрос. Русский национальный язык появляется как единство в XVI—XVII столетиях, а русская реалистическая литература осознает себя в середине XIX века. Значит, два с половиной века факт существования национального языка не выражает себя в литературе; реалистическая литература как будто уже могла появиться, но не появляется.

Значит, надо сказать, что масштаб времени в изменении языка и в изменении литературы различен. Трудно поэтому считать русскую реалистическую литературу функцией русского национального языка и одновременно так поздно датировать факт появления реализма в литературе.

Искусство может использовать разные языковые оттенки живой речи; не русский национальный язык создал реализм, реализм использует разные стороны национального языка, который до него существовал.

Не язык владеет человеком — человек владеет языком, привлекает разные стороны его: иначе разговаривает на улице, иначе дома, иначе поет и иначе мечтает.

В «Шинели» дан авторский голос, но в какой-то мере вторая языковая стихия врывается и в речь Акакия Акакиевича.

В «Шинели» Акакий Акакиевич косноязычен, но и он может поднять сигнал общечеловеческого слова. Он говорит: «...оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» — и в этих проникающих словах звенели другие слова: «...я брат твой».

Дальше идет авторский голос, осуществленный как анализ чувств молодого, еще не одичавшего человека, услышавшего вопль Акакия Акакиевича.

Автор — посол от человечества в повести, он передает свои полномочия.

«И закрывал себя рукою бедный молодой человек, и много раз содрогался он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свире-

ной грубости в утонченной, образованной светскости, и, боже! даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным».

Автор говорит голосом «молодого человека»; в длинной авторской фразе, как в прямом высказывании, включено и восклицание «боже!».

Здесь надо говорить не только о законах языка, но и о законах композиции. Язык в литературе не слой, это не краска, нанесенная на произведение, но литературоведение в то же время и не часть языкознания, так как оно одновременно относится и к сфере других искусств, и к сфере эстетики вообще, а языкознание не включено в эстетику и не включает ее в себя.

Язык и литература связаны так, как связаны были в старое время ветер и путь корабля, идущего при помощи руля и парусов по своему пути, двигаясь силами ветра, но не только в его направлении.

Писатель правит парусом стиля.

ПЕСНЯ И ПОВЕСТЬ, СМЕНА ЕЕ ВАРИАНТОВ

Степь, описанная Гоголем, и похожа и не похожа на себя.

Прекрасна гоголевская Украина и герой ее — Тарас Бульба. Он вдохновенно говорит и в степи, и на Сечи, и на костре. Голос у Тараса военный, деловой, но он равен Днепру, воспетому в песне, и не теряется в просторе.

Еще до того, как был построен Турксиб, пришлось мне побывать в степях Северного Казахстана. Приблизительно могу представить себе, как выглядели степи Тараса Бульбы.

Степные борзые — плоские до того, что кажется, что их засушивали между страницами старых книг, гонялись за сайгами. Степь цвела пятнами одноцветных тюльпанов. Пятна эти были так велики, что не терялись в степи столь огромной, что в ней явственна круглота земли.

Солнце садилось, и из-за бугра земли перед щитом солнца, как растрепанный цветок, показывался всадник — желтый на красном.

Гоголь знал огромную Россию; он хотел выразить ее словом, архитектурой и думал, что можно выразить ее только музыкой, но боялся, что и «музыка нас оставит».

Истинная музыка связана с народной жизнью, горем и счастьем простолюдина. В статье «О малороссийских песнях» Гоголь (1833) говорил про музыку: «Взвизги ее иногда так похожи на крик сердца, что оно вдруг и внезапно вздрагивает, как будто бы коснулось к нему острое железо» [1].

Тарас Бульба — железная музыка Гоголя.

Романтизм, как и реализм, не имеет точного определения. Заранее будет неточно, если скажу, что «Тарас Бульба» — повесть не романтичная, а песенная, пользующаяся всеми способами выражения существа явления, которое создано народной песней.

Для того чтобы сузить границы жанра повести, добавлю, что второй вариант «Тараса Бульбы», появившийся более чем через десять лет, то есть написанный человеком, уже создавшим первую часть «Мертвых душ», включает в себя опыт лирических отступлений в поэме. Путь от первого варианта ко второму — путь, я скажу с нашей сегодняшней точки зрения, вперед. Тарас Бульба перестал быть кондотьером и стал народным вождем.

С песней тесно связана работа над «Тарасом Бульбой», продолжавшаяся более десяти лет.

Молодой Гоголь писал об украинской песне:

«Это народная история, живая, яркая, исполненная красок, истины, обнажающая всю жизнь народа... камень с красноречивым рельефом, с исторической надписью — ничто против этой живой, говорящей, звучащей о прошедшем летописи. В этом отношении песни для Малороссии — все: и поэзия, и история, и отцовская могила... Историк не должен искать в них показания дня и числа битвы или точного объяснения места, верной реляции; в этом отношении немногие песни помогут ему. Но когда он захочет узнать верный быт, стихии характера, все изгибы и оттенки чувств, волнений, страданий, веселий изображаемого народа, когда захочет выпытать дух минувшего века, общий характер всего целого и порознь каждого частного, тогда он будет удовлетворен вполне: история народа разоблачится перед ним в ясном величии» [2].

---

[1] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 96.

[2] Там же, стр. 90—91.

Гоголь противопоставлял песни летописям, называл летописи «черствыми» и заявлял, что он охладел к ним.

История, услышанная в народной песне,— основа «Тараса Бульбы».

В повести нет исторических деятелей, так сказать, первого ранга; его герои — это герои украинских дум.

На песнях основаны диалоги действующих лиц и новеллы об отдельных героях, введенные в ткань произведения.

К казачеству того времени относились по-разному, и вопрос о том, что такое была Запорожская Сечь, являлся предметом политического спора.

По внешности борьба Сечи с панами дана у Гоголя как борьба православных с насилиями католиков. Но мы знаем, что украинская песня не была религиозна и часто заключала в себе такие характеристики духовенства, которые не могут быть даже напечатаны. В рукописном отделе украинской Академии наук в Киеве находится рукопись Доленга-Ходаковского; в этой рукописи около двух тысяч песен, написанных на одной стороне листа бумаги. На левой, белой стороне переплетенных томов есть дополнительные песни, записанные рукой Гоголя; в них рядом с нескромными местами встречаются и антирелигиозные строки.

Сам «бог» в гоголевской повести мало что имеет общего с богом официальной церкви. С этим богом могут говорить казаки после боя. Христос заинтересован в вопросах товарищества; умирая, молодой Кукубенко благодарит бога за то, что гибнет на глазах товарищей, и желает себе не рая, а того, чтобы после него люди жили лучше, чем он, чтобы вечно красовалась любимая русская земля.

Дальше следует описание того, как вылетела молодая душа:

«Подняли ее ангелы под руки и понесли к небесам. Хорошо будет ему там. «Садись, Кукубенко, одесную меня! — скажет ему Христос: — ты не изменил товариществу, бесчестного дела не сделал, не выдал в беде человека, хранил и сберегал мою церковь».

Так фольклорно интерпретируются в повести Гоголя мотивы религии.

В «Тарасе Бульбе» изображена борьба украинцев с польской шляхтой, а вместе с тем здесь показана и борьба вольного товарищества Запорожской Сечи с панством.

Сам Тарас говорит о раздоре между народным и украинским старшинством и связывает вопрос ополячивания с появлением среди украинцев собственных угнетателей, собственных помещиков.

Эта важнейшая черта появилась у Гоголя лишь в последней редакции «Тараса Бульбы» — в 1842 году.

В первоначальном тексте (1835) Тарас Бульба, уже рисуемый Гоголем в качестве положительного героя,— своенравный пан, который ссорится с другими панами-полковниками. «А я наберу,— говорит он,— себе собственный полк, и кто у меня вырвет мое, тому я буду знать, как утереть губы». Действительно, он в непродолжительное время из своего же отцовского имения составил довольно значительный отряд, который состоял вместе из хлебопашцев и воинов и совершенно покорствовался его желанию.

Место это в окончательной редакции выброшено. В окончательной редакции целиком сохранилась сцена, в которой Тарас угощает свой полк вином; сохранилось и любование Тараса возами, хорошей укладкой на этих возах, но появилась новая глава с речью Тараса — речью о товариществе. Речь около возов подготовлена лирическим отступлением и описанием поляков перед вылазкой. Она начинается так:

«Хочется мне вам сказать, панове, что такое есть наше товарищество».

Дальше говорится о разорении русской земли:

«Только остались мы сирые, да, как вдовица после крепкого мужа, сирая так же, как и мы, земля наша! Вот в какое время подали мы, товарищи, руку на братство».

Речь очень любопытна по своей терминологии. Сиротами звали себя в России представители социальных низов. Сиротами называли себя казаки, восставшие против боярства в Смутное время.

В речи Тараса, как и в воззваниях Смутного времени, развивается мысль народа о русском государстве, его истории, о нерушимости его единства. В эту речь включены и гневные слова Тараса об украинских панах-душевладельцах: «свой своего продает, как продают бездушную тварь на торговом рынке».

Здесь Тарас говорит о людях, которые думают не о родине, а только о корысти, у которых одна забота: «хлебные стоги, скирды да конные табуны».

Мериме утверждал, что Гоголь «...нисколько не заботится о правдоподобии. Тонко написанные сцены плохо связаны друг с другом» [1].

Мериме глубоко ошибался — и ошибался потому, что переносил законы своей литературной школы на произведения литературы другого народа, на произведения, написанные с новыми целями, а поэтому и осуществленные в ином композиционном построении.

Любовь Андрия к прекрасной полячке — не основа повести. Основа повести — это борьба Тараса за освобождение родины, его преданность товариществу. Любовная история подчинена главной идее произведения и оттеняет подвиг Тараса. В повести показана материнская любовь, но выше этой любови поставлено товарищество.

Это задание и обуславливает оригинальность.

С первых строк произведения мы видим старого Бульбу, Андрия, Остапа — двух непохожих сыновей, мать, любящую детей и боящуюся мужа. Для Тараса Бульбы Остап — это новый казак, товарищ в будущем бою; его надо испытать в драке; отцовское в Бульбе поглощено воинским. Остап оправдывает надежды отца. Андрий дан более мягким, более обычным. Мать представляет собою иную сторону жизни Украины — семейную.

Так с самого начала Гоголь строит завязку повести, а дальше повествование ведется художником с предельной точностью, и потому все познается до ясной глубины.

Традиционная, не упраздненная, но ограниченная в своей роли, и, так сказать, уточненная любовная завязка получает у Гоголя новое значение.

Верности Андрия в любви противопоставлена в речи Тараса верность товариществу, верность людей делу освобождения своего народа.

Обычные сюжетные мотивы обновлены Гоголем, сюжет в целом представляет картину столкновения человеческих характеров и страстей.

Повесть начинается изображением столкновения старого Бульбы с сыновьями, затем идет описание светлицы казацкой: «Светлица была убрана во вкусе того времени, о котором живые намеки остались только в песнях да в народных думах...»

---

[1] Проспер Мериме, Статьи о русских писателях, Гослитиздат, М. 1958, стр. 4,

Следует короткий разговор о школе. Старый Бульба в ответ на задорное упоминание Андрия о казачьей сабле горячится и решает ехать в Сечь завтра. Дальше идет большое отступление о характере Тараса и дается предварительная общая характеристика Запорожской Сечи; использована коротко изложенная дума о корсунском полковнике, который созывал крестьян и ремесленников на войну; в повести так собирает людей само Запорожье.

В песнях мы часто встречаем драматизацию ночи. Традиционный сюжет — любовники не хотят, чтобы наступило утро, признаки рассвета воспринимаются ими как угроза расставания — обновлен в повести.

Гоголь описывает ночь, используя опыт народной песни.

В повествовании картины ночи связаны с рассказом о матери, которая боится рассвета: с рассветом уедут сыновья. Таким образом, пейзаж получает новое и оригинальное драматическое наполнение.

Сыновья только одну ночь проведут дома. Описывается жизнь матери — жены казака; описание несколько раз прерывается картинами ночи: «Месяц с вышины неба давно уже озарял весь двор, наполненный спящими, густую кучу верб и высокий бурьян, в котором потонул частокол, окружавший двор».

Не спит мать. Одна за другой следуют картины ночи, приближающие рассвет.

«Уже кони, чуя рассвет, все полегли на траву и перестали есть; верхние листья верб начали лепетать, и мало-помалу лепечущая струя спустилась по ним до самого низу».

Опять Гоголь напоминает о матери, которая не спит.

«Со степи понеслось звонкое ржание жеребенка; красные полосы ясно сверкнули на небе».

Просыпается Бульба, не забыв о своем решении.

Ночь передана со своеобразным сюжетным нарастанием: женщина как будто боится рассвета. Описание не длинно, но так наполнено драматизмом, что доносит до читателя ощущение протяженности времени.

В заключение — знаменитая сцена прощания матери с сыновьями: томительное ожидание сменилось бурей чувств.

Горе матери и ожидание ею утра увеличивает значение поступка Тараса, и это подметил в свое время Белинский, говоря о железном характере Тараса.

Отъезд казаков дан в нескольких строках, но с необыкновенным ощущением пространства. Хутор уходит в землю, видны только две трубы да вершины деревьев, потом только шест над колодцем, потом изменяются знакомые места — видна обширная земля: «...уже равнина, которую они проехали, кажется издали горою и все собою закрыла.— Прощайте и детство, и игры, и всё, и всё!»

«Равнина», которую «проехали», издали кажется горою: на большом расстоянии в степи видна выпуклость земли — выступают ее планетные очертания, заслоняя дали.

Казаки въезжают в степь. Впоследствии Чехов, вспоминая ее описание, будет называть Гоголя «царем степи».

Описание иногда перебивается отступлениями. Гоголь рассказывает о любви Андрия к прекрасной полячке. После дается картина: «...А между тем степь уже давно приняла их всех в свои зеленые объятия...», и дальше начинается описание степи; анализ этого описания был бы длиннее гоголевского текста, потому что нет возможности сделать эту картину никаким разбором точнее и весомее, чем она дана у писателя.

Степь все время ощущается; она погружается в ночь, и тут впервые возникает картина пожара, которая потом пройдет, повторяясь, через все произведение. Картина дальнего огня во тьме дает грозный образ войны, испепеляющей Украину. Вот первое описание:

«Иногда ночное небо в разных местах освещалось дальним заревом от выжигаемого по лугам и рекам сухого тростника, и темная вереница лебедей, летевших на север, вдруг освещалась серебряно-розовым светом, и тогда казалось, что красные платки летели по темному небу». Это пожар дальний, в стороне. Он сообщает дополнительную черту картине степи.

Приближение Сечи обозначается прохладой: «В воздухе вдруг захолодело; они почувствовали близость Днепра... Он веял холодными волнами...»

Все описания даны во временно́м развертывании и потому очень емки, несмотря на краткость.

Кратко описан Днепр. Всего на нескольких страницах идет описание Сечи, быт которой сравнивается с бытом тесно сплотившихся школьных товарищей. Слово «товарищество» все время подчеркивается в описании.

Только развернув описание и героев, и степи, и Сечи, Гоголь может перейти к главному — к показу исторической роли и значения Сечи.

Действие развертывается стремительно. В Сечь приезжают казаки в оборванных свитках, еще с парома кричат, что они едут с бедой. Сечь получает известие о насилиях панства над Украиной, и естественно, что теперь замышляется поход уже не только молодежи: Сечь идет против панов, чтобы «...пустить пожар по деревням и хлебам»...

Следует описание похода, жестокости казаков, непреклонности Тараса Бульбы.

Гоголь подробно описывает пожар:

«И скоро величественное аббатство обхватилось сокрушительным пламенем, и колоссальные готические окна его сурово глядели сквозь разделявшиеся волны огня».

В этой картине поражает зрительная точность определения — «разделявшиеся волны».

В ходе описания похода углубляется и анализ характера Остапа: «ей-ей, будет добрый полковник, да еще такой, что и батька за пояс заткнет!»; показан и Андрий, романтически влюбленный «в очаровательную музыку пуль и мечей».

Казаки приближаются к городу Дубно — к месту будущих боев. «Есаулы привезли сыновьям Тараса благословенье от старухи матери и каждому по кипарисному образу из Межигорского киевского монастыря». Монастырь этот был казачьей святыней. Мать своим благословением напоминает сыновьям о долге. В то же время благословение, присланное из дому, напоминает о семье и предвещает драму, когда, карая Андрия, Тарас лишит мать сына.

Описание похода сечевиков осложняется в дальнейшем сюжетным параллелизмом: Остап — Андрий.

Осажденный город вырисовывается в картине пожара. Пожар дается с разной степенью приближения. Он выступает особенно реально, когда рассказывается, как пролетают над огнем птицы, «...казавшиеся кучею темных мелких крестиков на огненном поле».

К Андрию приходит татарка от прекрасной полячки; она просит у Андрия хлеба во имя его «старой матери». Молодой казак, взявши мешок с хлебом, идет долгим проходом через подземелье.

Ощущение уже свершившейся измены подчеркивается упоминанием о встрече Андрия с католическим монахом;

«Андрий невольно остановился при виде католического монаха, возбуждавшего такое ненавистное презрение в козаках». Андрий уже больше не возвращается в стан казаков. Так совершается измена товариществу.

Фигура католического монаха здесь не только локальная черта. Андрий, изменив родине, уходит к полякам через католичество. Так уходили к панам, становясь злейшими врагами украинского народа, Вишневецкие, Мнишеки, Ходкевичи, дети Курбского и многие другие; путь их шел через костел.

Этот сюжетный кусок имеет свое песенное завершение:

«И погиб козак! Пропал для всего козацкого рыцарства! Не видать ему больше ни Запорожья, ни отцовских хуторов своих, ни церкви божьей! Украйне не видать тоже храбрейшего из своих детей, взявшихся защищать ее. Вырвет старый Тарас седой клок волос из своей чупрыны и проклянет и день и час, в который породил на позор себе такого сына».

С измены Андрия начинается бедствие казаков: дела запорожцев пошли хуже, к полякам подоспела помощь.

Идет описание боя под городом; во время боя Остапа выбирают куренным атаманом.

Пришла новая весть — часть казаков должна уходить к Сечи, потому что на нее напали татары. Предводителем остается Тарас; он произносит речь о товариществе. В словах старого полковника дается объяснение драмы Андрий — Тарас и оправдывается будущая жестокость Тараса.

«Отец любит свое дитя, мать любит свое дитя, дитя любит отца и мать. Но это не то, братцы: любит и зверь свое дитя. Но породниться родством по душе, а не по крови, может один только человек. Бывали и в других землях товарищи, но таких, как в Русской земле, не было таких товарищей».

Описание боя дается со многими отступлениями, построенными по песенному принципу.

Андрий попадает в плен, Тарас убивает сына и произносит над ним всем памятные слова.

Затем опять идет описание боя; Остап попадает в плен, Тарас делает бесполезные усилия освободить его, добивается только того, что смог присутствовать при казни сына.

Казнь Остапа, его муки, героическая гибель и знаменитое «Слышу!» завершает историю Остапа, подымает его образ до легендарных размеров и уничтожает даже след какой-нибудь жалости к Андрию.

Остап в последний момент жизни вспомнил верного боевого товарища — отца, Андрий же только лепетал имя любимой.

Могучими словами: «Отыскался след Тарасов» — начинается рассказ о мести.

Месть Тараса страшна, и Гоголь не скрывает этого, но в то же время он показывает, что Тарас прав, потому что для него родина дороже жизни, дороже сына.

И сам Тарас попадает в плен.

«И присудили, с гетьманского разрешенья, сжечь его живого в виду всех. Тут же стояло нагое дерево, вершину которого разбило громом. Притянули его железными цепями к древесному стволу, гвоздем прибили ему руки и, приподняв его повыше, чтобы отовсюду был виден козак, принялись тут же раскладывать под деревом костер. Но не на костер глядел Тарас, не об огне он думал, которым собирались жечь его; глядел он, сердечный, в ту сторону, где отстреливались козаки...»

Тарас и Остап и воины с их подвигами — это сюжетный, предметно действенный центр повести. Андрий, полячка отступают перед ними; они занимают в ней меньше места, чем Янкель.

К рассказу о матери, к тому, узнала ли она и как узнала о смерти Андрия, Гоголь не вернулся: это другая большая, самостоятельная тема, ее целиком заслонило повествование об Остапе.

Над телом Андрия ни отец, ни брат не сказали ни слова о матери. Горе ее отвело бы нас от понимания задачи, поставленной повествованием.

СИТУАЦИЯ, КОЛЛИЗИЯ «РЕВИЗОРА»

Завязка «Ревизора» по своей стремительной точности — одна из лучших в истории мировой драматургии.

Городничий говорит:

«Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие. К нам едет ревизор... Ревизор из Петербурга «инкогнито».

В этой фразе и в испуганных восклицаниях чиновников исчерпана вся завязка и уже объяснена причина ошибки в опознании «ревизора».

Любовная интрига в «Ревизоре» сведена к одному эпизоду; увлечение, соперничество, препятствия к браку, благословение, помолвка, разлука — все это занимает четверть акта.

Было время, когда введение любовной завязки, обусловленной интересом к этой сфере человеческих взаимоотношений, явилось выражением новой фазы развития искусства, но в дальнейшем «любовная интрига», переходящая из одного произведения в другое, нередко становилась средством уходить, отказываться от анализа действительности; любовная интрига вводилась в комедию искусственно.

Вот что писал Гоголь о комедии:

«В самом начале комедия была общественным, народным созданием. По крайней мере, такою показал ее сам отец ее, Аристофан. После уже она вошла в узкое ущелье частной завязки, внесла любовный ход, одну и ту же непременную завязку. Зато как слаба эта завязка у самых лучших комиков, как ничтожны эти театральные любовники с их картонной любовью!» [1]

Гоголю пришлось ломать эту установившуюся традицию. В «Ревизоре» он дал пример общественной, народной комедии с новым, оригинальным сюжетом.

Существует много произведений, основанных на том, что человека приняли за другого, что он принужден играть чужую роль. На этом случае можно развернуть разные сюжеты.

Сюжет гоголевского «Ревизора» основан на таком же недоразумении, но этот конфликт взят не в качестве забавного происшествия, а как способ выяснения жизнеотношений Хлестакова с окружающими. Сюжетные положения позволяют выяснить сущность характера и самого Хлестакова, и тех людей, с которыми он сталкивается.

В этом произведении истинной завязкой является боязнь разоблачения, которой определяются действия всех героев. Стремясь обмануть «ревизора», люди обнаруживают свои характеры.

---

[1] Н. В. Гоголь, т. V, стр. 143.

Из анализа работы Гоголя над «Ревизором» явствует, как писатель изживал старую традицию. В черновом варианте унтер-офицерская жена (еще не вдова) была высечена за то, что она, как сваха, отвела жениха от Марьи Антоновны; в окончательном тексте этот сюжетный мотив был опущен.

Подчеркиваем значение переделки. Если унтер-офицерскую вдову высекли за то, что она расстроила свадьбу, то это всего лишь частный случай, результат личной заинтересованности городничего. Городничий здесь как бы полуоправдан, его поступок, по крайней мере, объяснен. Если же городничий в качестве оправдания может сказать только, что женщина «сама себя высекла»,— значит, такая расправа обычная, она широко бытует в жизни. Исключив мотивировку частного характера, Гоголь увеличил социальную значимость эпизода.

Неоднократно оспаривали мастерство Гоголя как драматурга. Утверждалось, что Гоголь не сумел создать строгого сюжета комедии.

На самом деле сюжет «Ревизора» создан на основании долгого размышления и представляет собою решение, вытекающее из нового понимания драматургии.

Гоголь в статье «Петербургская сцена 1835—1836 г.» писал:

«Нынешняя драма показала стремление вывести законы действий из нашего же общества» [1].

Новую драму Гоголь противопоставлял, с одной стороны, мелодраме, которая искала в жизни «странного», с другой стороны, он противопоставлял ее Мольеру.

Новое содержание не всегда находит новую форму, иногда происходит борьба между новым содержанием и элементами старой формы. Вот что пишет об этом в той же статье Гоголь:

«...сам Мольер на сцене теперь длинен, со сцены скучен. Его план обдуман искусно, но он обдуман по законам старым, по одному и тому же образцу, действие пиесы слишком чинно, составлено независимо от века и тогдашнего времени, а между тем характеры многих именно принадлежат к его веку. Ведь не было и одного анекдота, случившегося в его время, в таком же точно виде, как он случился, как делал это Шекспир. Он, напротив, сю-

---

[1] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 555.

жет составлял сам по плану Теренция и давал разыгрывать его лицам, имевшим странности и причуды его века» [1].

Гоголь требовал соответствия характеров и сюжета. Но так как это создавало произведение еще большей обличительной силы, то Гоголя оспаривали с точки зрения отсутствия в его произведении любовной интриги.

Гоголь создал комедию с новым сюжетом. Такой сюжет отличался отсутствием «пошлых пружин» условного театра. Сюжет Гоголя основан на развитии характеров и столкновениях между ними.

Гоголь отрицал традиционную любовную интригу.

Белинский впоследствии в статье «Александринский театр» писал:

«Обыкновенно «любовники» и «любовницы» самые бесцветные, а потому и самые скучные лица в наших драмах. Это просто куклы, приводимые в движение посредством белых ниток руками автора. И очень понятно: они тут не сами для себя — они служат только внешнею завязкою для пьесы... Для чего же выводятся нашими драматургами эти злополучные любовники и любовницы? Для того, что без них они не в состоянии изобрести никакого содержания, изобрести же не могут потому, что не знают ни жизни, ни людей, ни общества, не знают, что́ и ка̀к делается в действительности» [2].

Гоголь вскоре убедился, как широко в «верхних» слоях недоброжелательное отношение к его комедии.

«Прискорбна мне эта невежественная раздражительность, признак глубокого, упорного невежества, разлитого на наши классы. Столица щекотливо оскорбляется тем, что выведены нравы шести чиновников провинциальных; что же бы сказала столица, если бы выведены были хотя слегка ее собственные нравы? Я огорчен не нынешним ожесточением против моей пиесы; меня заботит моя печальная будущность» [3].

Будущность обличителя была печальна, не помогло то, что он попытался свернуть с дороги обличения.

Анализ творчества современников писателя необходим, хотя бы в самых скромных размерах. Дело в том,

---

[1] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 554—555.
[2] В. Г. Белинский, т. VIII, стр. 546.
[3] Н. В. Гоголь, т. XI, стр. 45.

что Гоголь гениален, но не одинок, и то, что он делал, связано со всем художественным опытом эпохи и противопоставлено ему.

К. Маркс писал:

«...следует различать всеобщий труд и совместный труд. Тот и другой играют в процессе производства свою роль, каждый из них переходит в другой, но между ними существует также и различие. Всеобщим трудом является всякий научный труд, всякое открытие, всякое изобретение»[1].

Литературная работа, как и работа ученого, изобретателя,— работа всеобщая.

Гоголь писал в 1844 году:

«...*передовыми* людьми можно назвать только тех, которые именно видят все то, что видят другие (все другие, а не некоторые)...»[2]

Только «опершись на сумму всего» (всего того, что видят другие.— *В. Ш.*), передовые люди видят и новое. Чем более велик писатель, тем более связан он с трудом и исканиями своих передовых современников. Тут и искания в русле одного направления, и борьба с направлениями, противостоящими ему, чуждыми и враждебными.

Таким образом, вопрос сводится не к заимствованию, влияниям и подражаниям, а к анализу общего литературного процесса и общего труда в литературе.

Указывалось на сходство «Ревизора» с комедией Г. Ф. Квитко «Приезжий из столицы». Эта комедия была написана в 1827 году, напечатана в 1840, но могла быть известна Гоголю в рукописи.

Перескажем ход действия комедии.

В одном городе ждут ревизора; для приезжего готовят спектакль. Приезжает ревизором молодой человек по фамилии Пустолобов. Один из чиновников знает его как пустейшего малого, но Пустолобов уговаривает знакомого, что в присылке его есть какая-то тайна. У городничего живет племянница — идеальная девушка; за ней начинает ухаживать Пустолобов, но сестра городничего сама хочет стать женой приезжего вельможи. Мнимый ревизор занимает у всех деньги и пытается исчезнуть,

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 25, ч. I, стр. 116.

[2] Н. В. Гоголь, т. XII, стр. 298.

прихватив с собою и невесту. Несмотря на то что он успел получить самую лучшую тройку, убежать ему не удается: его задерживает квартальный, по прозвищу Грошехватов. Оказывается, что Пустолобов по ошибке увез не племянницу городничего, а его сестру. Кроме того, из перехваченного письма открывается, что Пустолобов не ревизор. Приезжает настоящий ревизор, чем и кончается комедия.

Комедия похожа на «Ревизора» Гоголя, но сходство чисто внешнее.

В комедии Квитко есть интрига, есть занимательное действие, но нет того, без чего интрига и действие становятся беспредметными,— нет характеров, художественно исследованных, раскрытых, выясненных в драматургических положениях.

Квитко в этом произведении показал происшествие, и происшествие возможное, но он не создал типа. Пустолобов — условное водевильное лицо.

В «Библиотеке для чтения» за 1835 год была напечатана повесть А. Вельтмана «Провинциальные актеры». Содержание ее следующее.

В одном из пятисот пятидесяти городов империи едет на спектакль актер провинциальной труппы; на нем театральный мундир с двумя звездами. Но вот лошади понесли, возницу убило. В это время у городничего были гости. Гости собираются ехать на спектакль. Спектакль задерживается. Вдруг приходит неожиданное известие, что приехал генерал-губернатор, которого ожидали. На самом деле это был актер, ехавший на спектакль. Его, разбитого, внесли в квартиру казначея; на нем театральный мундир. Он бредит кусками ролей, говорит о государственных делах, и это всех вводит в заблуждение. К дому ставят будку с часовым, чиновники едут представляться больному. У казначея молодая жена и дочь от первого брака. В бреду актер произносит любовные речи, называет имя Софьи; все думают, что это имя дочери городничего. Дальше следуют сцены ревности, но затем все разъясняется и актер попадает в сумасшедший дом.

Действие в его повести связано с провинциальной труппой; о труппе все время говорят и в «Приезжем из столицы».

Вельтман в 1836 году перепечатал вещь в своей книге «Повести», назвав ее «Неистовый Роланд». В следующей

своей книге «Повестей» Вельтман напечатал рассказ «Приезжий из уезда, или Суматоха в столице». Это было уже в 1843 году. Рассказ Вельтмана начинался прямыми нападками на Гоголя: «Всем уже известно и переизвестно из повести «Неистовый Роланд», и из комедии «Ревизор», и из иных повестей и комедий о приезжих из столицы, сколько происходит суматох в уездных городах от приездов губернаторов, вице-губернаторов и ревизоров».

Гоголь ничего не ответил на это обвинение — и был прав.

У Квитко и Вельтмана одна цель: они повествуют о редком, внешне занимательном и единственном случае. Сама обстановка такого случая подчеркивает у них его исключительность.

Гоголь повествует о типичном; то, что происходит в его комедии, происходит как бы по необходимости и только облечено в одежду случайности.

Чиновники Гоголя не случайно должны пытаться обмануть ревизора, не случайно они и правят своим городом так, как это описано у Гоголя.

Случайно в комедии только то, что Хлестаков не тот человек, за кого его принимают, но самый образ Хлестакова отнюдь не случаен. Хлестаков в глазах гоголевских чиновников, очевидно, молодой, недавно окончивший привилегированное учебное заведение и выдвинувшийся благодаря родственным связям человек из высшего круга. Чиновники знают, что такие «ревизоры» существуют, но они знают также, что подобных людей легко провести, обмануть.

Городничий принял Хлестакова за одного из тех молодых людей, которых впоследствии Салтыков-Щедрин прозвал «государственными младенцами».

Лицеист кончал лицей титулярным советником, арзамасец Блудов в сорок лет был государственным канцлером, Уваров в двадцать пять лет — попечителем Петербургского учебного округа.

Хлестакова приняли в городе за чиновника новой формации, и это входило в замысел Гоголя.

«Молодое чиновничество», новая бюрократия доехала до этого города в виде Хлестакова, и это тоже не случайно.

Правительство Николая I ощущало необходимость в чиновнике нового типа и не могло достичь этого.

Гоголь писал в «Записной книжке» о масках, надеваемых губернатором:

«Маска благородного и воспитанного губернатора: говорит о благородстве, братается с благородными; говорит о своих связях с благородными, даже употреб[ляет] слово *мы:* «Мы с таким-то, с Блудовым, с Дашковым». Любит литературу...» [1]

Хлестаков как бы предваряет героев Салтыкова-Щедрина из цикла «Помпадуры и помпадурши». Анна Андреевна, жена городничего, заигрывает с Хлестаковым, ведет себя как помпадурша; самого Хлестакова чиновники приняли за «государственного младенца», если пользоваться терминологией Салтыкова-Щедрина. Но так как возможность появления молодого ревизора реальна, то оправдан и страх городничего. Поэтому Хлестакова играть надо не как легкомысленного человека дурного тона, а как человека, который искренне считает себя весьма светским и которого окружающие принимают за молодого, рано выдвинувшегося аристократа.

Гоголь имел в виду вполне реальные, жизненные величины. Поэтому он и был недоволен тем, как играли роль Хлестакова актеры его времени: у них пропадал исторический Хлестаков, а следовательно, исчезала и политическая злободневность этого образа.

Гоголь писал:

«Главная роль пропала; так я и думал. Дюр [2] ни на волос не понял, что такое Хлестаков. Хлестаков сделался чем-то вроде Альнаскарова [3], чем-то вроде целой шеренги водевильных шалунов, которые пожаловали к нам повертеться из парижских театров. Он сделался просто обыкновенным вралем,— бледное лицо, в продолжение двух столетий являющееся в одном и том же костюме» [4].

Тип Хлестакова имеет за собой реальность. Таких молодых сановников городничий и мог и должен был бояться. Мечтая обмануть ревизора, он видит в нем реальную опасность, его ошибка лишь в том, что он вообразил, будто Хлестаков стоит на бюрократической лестнице на мно-

---

[1] Н. В. Гоголь, т. VII, стр. 355.

[2] Первый исполнитель роли Хлестакова в 1836 году.

[3] Герой комедии Хмельницкого «Воздушные замки».

[4] Н. В. Гоголь, т. IV, стр. 99.

го ступеней выше, чем это было на самом деле. Хлестаков всего только коллежский регистратор.

Гоголю не нужны были ухищренные мотивировки Вельтмана или Квитко. Не надо ему было и того, чтобы на Хлестакове оказался случайно надетый мундир. Аристократы-чиновники именно ходили в штатском даже на службу, и страх городничего дорисует в его глазах Хлестакова, сделав его совсем похожим на действительного ревизора.

Не нужно и того, чтобы герой говорил кусками романтических ролей, как у Вельтмана. Городничий хитер, и он знает, как легкомыслен должен быть «государственный младенец»; чем бойчее и пошлее тот болтает, тем это натуральнее и, так сказать, «государственнее».

Не нужно, чтобы у городничего была молодая жена и падчерица. Мать — помпадурша, чиновница — будет соперничать и с собственной дочерью; она сама пожелает стать любовницей знатного чиновника: это правдоподобнее и глубже. То, что Хлестаков намерен жениться на ее дочери,— это несколько неожиданно для городничихи; конечно, это ей приятно, и в то же время она разочарована.

Чиновники новой формации, такие, как Блудов, Вигель, всерьез считали себя связанными с литературой. Блудов даже выдавал себя за реформатора делового языка. Хлестаков объявляет себя человеком, который в журналах за всех пишет и всех переделывает, то есть Сенковским, и в то же время хвастается близостью к Пушкину; он и подобие губернатора из записной книжки Гоголя — чиновник-аристократ.

Частные мотивировки заменены одной — страхом старого чиновничества перед новым, страхом взяточника перед доносами и ревизиями, страхом, который не побеждает сознание, что новый чиновник вырос на той же почве, как и старый. Новое было в этом случае только призраком.

В 1828 году был создан корпус жандармов. Начались разного рода ревизии, стало обычным появление чиновника инкогнито. Писались и литературные произведения, восхвалявшие тайных ревизоров [1]. Гоголевский Хлестаков мог возникнуть только в николаевскую эпоху.

Белинский писал в статье «Русская литература в 1843 году» про художника прошлого:

---

[1] «Кот Бурмосека» В. Ушакова.

«Вы были только художником и хлопотали из того, чтоб нарисовать возникшую в вашей фантазии картину, как осуществление возможности, скрывавшейся в самой действительности; и кто ни посмотрит на эту картину, всякий, пораженный ее *истинностию,* и лучше *почувствует* и *сознает* сам все то, что вы стали бы толковать... Идеалы скрываются в действительности; они — не произвольная игра фантазии, не выдумки, не мечты; и в то же время идеалы — не список с действительности, а угаданная умом и воспроизведенная фантазиею возможность того или другого явления» [1].

«Ревизор» во всем, в каждой мелочи, в каждом сюжетном повороте и мотиве,— исторически верное и глубоко оригинальное художественное явление. Пускай даже уедет Хлестаков, комедия продолжается. Сперва городничий раскрывает себя как выскочку, потом как озлобленного неудачника.

В комедии люди сталкиваются, преследуя каждый свои вполне реальные интересы; любовная интрига есть, но она только одно из выражений отношения чиновничества к ревизору.

Гоголя упрекали в подражании. Художнику это было особенно больно потому, что свидетельствовало о полном непонимании и неприятии его творчества. Он отвечал врагам в «Театральном разъезде». Пьеса эта появилась в печати в 1842 году, как завершение четырехтомного собрания сочинений Гоголя.

Белинский пишет: «Эта пьеса есть как бы журнальная статья в поэтически-драматической форме» [2].

И действительно, люди в этой пьесе произносят фразы, очень похожие на отрывки рецензий, направленных против Гоголя. Один из участников «Разъезда» говорит, что в пьесе нет завязки. Другой на это отвечает как бы словами Гоголя, что завязки нет в смысле любовной интриги, и объясняет: «...Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?»

Это очень любопытное высказывание. «Чин» — тема неосуществленной комедии «Владимир третьей степени», в которой речь идет о приобретении ордена (этот орден

---

[1] В. Г. Белинский, т. VIII, стр. 89.
[2] Там же.

давал права на дворянство); «денежный капитал» — предмет стремлений Чичикова; выгодная женитьба — тема комедии «Женитьба».

Гоголь утверждает словами «любителя искусства»:

«Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два,— коснуться того, что волнует, более или менее, всех действующих».

Другие участники «Разъезда» противопоставляют Гоголю иностранную драму. Вот как защищает французский театр «светская дама»:

«Ну, отчего не пишут у нас так, как французы пишут, например, Дюма и другие? Я не требую образцов добродетели: выведите мне женщину, которая бы заблуждалась, которая бы даже изменила мужу, предалась, положим, самой порочной и непозволенной любви, но представьте это увлекательно...»

Человек, презрительно названный «еще литератор», в довольно длинной речи приводит почти дословную цитату из статьи Булгарина о гоголевской комедии:

«Последняя, пустейшая комедийка Коцебу в сравнении с нею Монблан перед Пулковскою горою».

Булгарин, Шевырев и Сенковский в один голос твердили о подражательности Гоголя.

Белинский писал:

«У Гоголя не было предшественников в русской литературе, не было (и не могло быть) образцов в иностранных литературах» [1].

СИТУАЦИЯ, КОЛЛИЗИЯ И РАЗВЯЗКА

Жизненный материал попадает в произведение не как ощущение — он выражается в понятиях, словах: таким образом, литературное произведение не является зеркально мертвым отражением действительности. Приходится расчленять моменты создания художественного произведения.

Принято различать ситуацию и коллизию.

Гегель говорил, что отрок бросает камушки в воду для того, чтобы увидать эту воду; видит ее он тогда, когда по ней идут круги, когда он ее изменил:

---

[1] В. Г. Белинский, т. IX, стр. 545.

«Человек делает это для того, чтобы в качестве свободного лишить также и внешний мир его неподатливой чуждости и в форме внешних предметов наслаждаться лишь некоей внешней реальностью самого себя. Уже первое влечение ребенка носит в себе это практическое изменение внешних предметов. Отрок бросает камни в реку и восхищается расходящимися на воде кругами как неким делом, в котором он получает возможность созерцать свое собственное творение» [1].

Много работавший, много бродивший по стране, учившийся, учивший, строящий, лечащий, исследующий человек — только он видит мир.

Человек видит предмет в движении и прежде всего в изменении предмета через акт творчества.

Гладкая поверхность реки — ситуация. Она имеет свое движение, но еще не обнаруженное, не учтенное.

Круги на поверхности воды уже коллизия.

Мир познается через наше в него вмешательство.

Ситуацией называется совокупность обстоятельств, положения, обстановка; говорят, например: «революционная ситуация», «благоприятная ситуация».

Сама по себе ситуация еще не дает предмета в движении. Время как будто выключено в анализе; будущее не предопределено.

Ситуация — данность, которая порождает движение — явное или скрытое.

Движение остановленное, остановленная коллизия — тоже ситуация. Похищение Елены — жены Менелая Парисом — коллизия. Осада Трои — ситуация. Уже много лет войско ахеян, составленное из многих дружин со своими царями-предводителями, осаждают Трою. Герой Ахиллес ссорится с царем Агамемноном, одним из главных вождей; Ахиллес перестает принимать участие в сражении. Возникает новая коллизия, которая приводит к конфликту: троянцы начинают теснить войско Ахиллеса. В результате гибнет друг Ахиллеса; Ахиллес вступает в бой как мститель за друга.

Так в поэме одна ситуация сменяется новыми ситуациями: рождаются новые коллизии. Возникают ситуации со своими коллизиями и со своими неожиданными решениями.

---

[1] Гегель, т. XII, стр. 33.

Так единоборство с Парисом кончается исчезновением (мотивированным помощью Афродиты) Париса. Парис бежал. Елена разгневана на своего труса-любовника. Но он говорит ей: «Ныне пылаю тобою, желания сладкого полный». Елена забывает об оскорбленной гордости: коллизия неожиданно получает любовное разрешение.

Не только все произведение в целом, но и его отдельные эпизоды имеют свою композицию, свои сюжетные повороты, свою систему переосмысливания.

Использование старых коллизий, взятых, например, из мифов, придали многим явлениям искусства мнимую неподвижность.

Но мифы древности по-разному и в разных вариантах используются в греческой трагедии.

Но возникают и новые «мифы»; при вскрытии новых конфликтов входят с некоторым опозданием новые герои.

«Прямой герой» старых поэм заменяется в «Медном всаднике» бедным чиновником Евгением.

В России гоголевского периода существует крепостное право, закрепощенный человек считается все-таки человеком: он ревизская душа, то есть душа, записанная по ревизии. Тут слово *душа* заменяет слово *голова,* применяемое к скоту. Крепостная душа может продаваться и закладываться. Ситуация уже дана в том, что душа продается. Появляется возможность сюжетного движения: оно в противоречии понятий.

Души регистрировали в определенные периоды при поголовных ревизиях. Души, умершие между ревизиями, условно считаются живыми. Возникает конфликт: продажа мертвых душ. Ситуация приобретает движение. Привычное, но невероятное явление — «продажа души» усиливается тем, что продаются души уже не существующие и в то же время, с точки зрения тогдашней церкви, бессмертные. Все это создает возможность рассказа не просто о плуте, а о плутне, которая вскрывает внутреннюю порочность социального строя. Плутня невероятна, но возможна. На эту плутню люди идут по-разному и этим вскрывают свои характеры. Продажа мертвых душ — это реактив, при помощи которого проверяется жизненность души Собакевича, Манилова, Коробочки, Ноздрева.

Конфликт — выражение противоречия в ситуации, данное в действии. Возникает новый герой — не злодей, а плут, мошенник — Чичиков.

У Чичикова много встреч. Цель его поисков нам неизвестна, она обнаруживается автором только впоследствии; читатель не сразу узнает то, что я сейчас рассказал о «мертвых душах». Невероятность предложения Чичикова продать мертвые души каждый раз создает новую ситуацию или, если хотите, новую занимательность одной и той же ситуации: Чичиков вступает в различные отношения с предполагаемыми продавцами — и развязка каждый раз иная. Собакевич ему всучивает среди мужских душ женскую душу — Елизаветы Воробей, то есть отвечает плутней на плутню; Ноздрев плутовски играет на мертвые души в шашки; Плюшкин соблазняется при продаже ничтожной прибылью.

Коробочка по своей расчетливой осторожности не случайно включается в эту цепь, принимая продажу мертвых душ в свои благоразумные хозяйственные заботы: она боится прогадать в цене, едет проверять цену в город, что и вскрывает цепь приключений Чичикова, не объясняя мотивов его поведения.

Но не похождения Чичикова являются сюжетом «Мертвых душ».

В. Белинский в статье «Похождения Чичикова, или Мертвые души» берет слово «сюжет» в кавычки, имея в виду *старый* традиционный сюжет:

«Мертвые души» прочтутся всеми, но понравятся, разумеется, не всем. В числе многих причин есть и та, что «Мертвые души» не соответствуют понятию толпы о романе как о сказке, где действующие лица полюбили, разлучились, а потом женились и стали богаты и счастливы. Поэмою Гоголя могут вполне насладиться только те, кому доступна мысль и художественное выполнение создания, кому важно содержание, а не «сюжет»; для восхищения всех прочих остаются только места и частности»[1].

Содержание поэмы Гоголя не в событийной последовательности, а в том композиционном сцеплении мыслей и картин, которое обнаруживает новую жизненную коллизию, развитую в новый сюжет. Основным героем ста-

---

[1] В. Г. Белинский, т. VI, стр. 219.

новится не добродетельный человек, а подлец. Не злодей, а именно подлец.

«Всему свой черед, и место, и время! А добродетельный человек все-таки не взят в герои. И можно даже сказать, почему не взят. Потому что пора наконец дать отдых бедному добродетельному человеку; потому что праздно вращается на устах слово: добродетельный человек; потому что обратили в рабочую лошадь добродетельного человека, и нет писателя, который бы не ездил на нем, понукая и кнутом и всем, чем попало; потому что изморили добродетельного человека до того, что теперь нет на нем и тени добродетели и остались только ребра да кожа вместо тела; потому что лицемерно призывают добродетельного человека, потому что не уважают добродетельного человека. Нет, пора наконец припрячь и подлеца. Итак, припряжем подлеца!» [1].

Это ново и в то же время и традиционно.

Гоголь в черновиках отстаивал право на введение отрицательного героя, основываясь и на литературной традиции:

«Воспитанный уединением, суровой, внутренней жизнию, не имеет он (писатель.— *В. Ш.*) обычая смотреть по сторонам, когда пишет, и только разве невольно сами собой остановятся изредка глаза только на висящие перед ним на стене портреты Шекспира, Ариоста, Фильдинга, Сервантеса, Пушкина, отразивших природу таковою, как она была, а не таковою, как угодно было кому-нибудь, чтобы она была» [2].

Сам он не только реалист, но и человек, начинающий разглядывать закономерность нового мира.

Великий ученый Дарвин в автобиографии, рассказывая, как в молодости он собирал растения в долине ледникового происхождения, с разочарованием признается, что тогда он не увидал сущности этой долины, потому что он не знал, не понимал, как ее рассматривать, он не увидал частностей, потому что не знал общего, хотя «сгоревший дом не говорил яснее о пожаре, чем эта долина говорила о леднике».

Гоголь увидел подлеца, проходящего сквозь долины России. Увидел трагедию страны и ее противоречия, но не нашел новой развязки, новой коллизии.

---

[1] Н. В. Гоголь, т. VI, стр. 223.
[2] Там же, стр. 553.

О своеобразии сюжета поэмы «Мертвые души» писали после Белинского сравнительно мало, но зато сколько напечатано в старом литературоведении о так называемых литературных «влияниях», создавших своим взаимодействием произведение. Указывали на влияние Диккенса. Сходство между поэмой Гоголя и романом Диккенса «Записки Пиквикского клуба» самое внешнее. Диккенса Гоголь узнал только в Риме, когда в основном поэма вчерне была написана, намечены были все основные ее сюжетные ходы.

Не похожа поэма Гоголя и на плутовские романы. Плутовской роман — это роман приключений, роман, в котором герой плут — «пикаро» — противопоставлен обществу порядочных людей.

С этой точки зрения интересно, что Мериме в своей статье о Гоголе отмечал отличие сюжета «Мертвых душ» от сюжетов плутовских романов.

В плутовских романах плут проникает в благородное общество. В «Мертвых душах» сделка, которая «...могла быть заключена лишь между негодяями, но, сталкивая своего героя всего лишь с провинциальными простаками, г. Гоголь тем самым делает ее невозможной» [1].

Здесь Мериме дает традиционное и неверное толкование сюжета поэмы Гоголя. Герои ее не простаки — они сами «мертвые души»; Чичиков не противопоставлен им. При помощи спекуляции Чичикова исследуются различные типы провинциального общества; люди, поставленные в определенные сюжетные отношения, в ответ на предложение продать мертвые души раскрываются в своей сущности. Мериме здесь не понимает Гоголя.

Событийная цепь такова: в город въезжает бричка; сидит в ней обыкновенный человек. Никто на него не обращает внимания, «...только два русские мужика, стоявшие у дверей кабака против гостиницы, сделали кое-какие замечания, относившиеся, впрочем, более к экипажу, чем к сидевшему в нем».

После этого идет описание гостиницы и приехавшего: приехавший расписывается на лоскутке бумаги для сообщения в полицию. Так мы узнаем фамилию — Чичиков. Развертывается реалистическая картина провинциального

[1] Проспер Мериме, Статьи о русских писателях, стр. 12.

города; идет рассказ о том, как приезжий знакомится с обитателями этой глуши. Подчеркивается, что он здесь всем понравился и показался почтенным человеком. Приезжий делает визиты помещикам. Сперва он едет к Манилову. Поездка зарисована со всеми подробностями; описаны слуги Чичикова, дом Манилова, сам Манилов, «сладкие» беседы между приятелями. Но вот совершенно неожиданно следует странное предложение Чичикова:

«Я полагаю приобресть мертвых, которые, впрочем, значились бы по ревизии как живые».

Сделка состоялась, но Манилов остается в смущении. Чичиков уезжает, случайно попадает к Коробочке. С Коробочкой он говорит уже иначе, чем с Маниловым. Гоголь пишет:

«Читатель, я думаю, уже заметил, что Чичиков, несмотря на ласковый вид, говорил, однако же, с большею свободою, нежели с Маниловым, и вовсе не церемонился».

Надо заметить, что не только Чичиков по-разному говорит с разными помещиками, но и они сами по-разному реагируют на предложение продать мертвые души.

Гоголь вводит нас в среду помещиков и при помощи предложений Чичикова исследует характеры собственников, которые, каждый по-своему, соглашаются принять участие в явном плутовстве.

В «Ревизоре» завязка захватывает всех героев в один большой узел. То же самое мы наблюдаем и в «Мертвых душах».

В первой части «Мертвых душ» завязывается такой же узел путем включения в мошенническое предприятие Чичикова самых различных представителей «первого» сословия в государстве.

Покупка Чичикова произвела в городе волнение и сделалась предметом разговоров. Благодаря бурной экспансивности Ноздрева обнаруживается странность покупки; делаются попытки разгадать тайну. Перед этим описана встреча Чичикова с губернаторской дочкой. Вот что пишет Гоголь о впечатлении своего героя от второй встречи на балу: «...все подернулось туманом, похожим на небрежно замалеванное поле на картине...»

После того как мы уже увидали многих людей и поняли многое, после того как перед нами прошла целая ве-

реница характеров, как бы исчерпывающих все возможные разновидности, возросшие на этой социальной почве, следует разгадка — развязка первого тома: раскрывается тайна, но раскрывается крайне оригинально — посредством воссоздания истории формирования характера Чичикова.

Обычно Гоголь давал в своих произведениях уже сложившийся характер: мы у него не видим развития характера; развитие как бы заменено у него многосторонним *обнаружением* характера, многообразием его анализа. Но в «Мертвых душах» Гоголь хотел дать своих героев изменяющимися; он хотел все же «воскресить» мертвые души, «воскресить» Чичикова, Тентетникова и даже Плюшкина. С этой целью он и в характере Чичикова уже намечал, правда, робко, черты некоторой поэтичности, приписывал этому характеру такие свойства, которых тот не мог иметь, делал его противоречивым. Это заметил Белинский и в статье «Объяснение на объяснение...» писал:

«...в «Мертвых Душах» также есть, по крайней мере, обмолвки против непосредственности творчества, и весьма важные, хотя и весьма немногочисленные... поэт весьма неосновательно заставляет Чичикова расфантазироваться о быте простого русского народа, при рассматривании реестра скупленных им мертвых душ. Правда, это «фантазирование» есть одно из лучших мест поэмы: оно исполнено глубины мысли и силы чувства, бесконечной поэзии и вместе поразительной действительности; но тем менее идет оно к Чичикову, человеку гениальному в смысле плута-приобретателя, но совершенно пустому и ничтожному во всех других отношениях. Здесь поэт явно отдал ему свои собственные благороднейшие и чистейшие слезы, незримые и неведомые миру, свой глубокий, исполненный грустною любовию юмор и заставил его высказать то, что должен был выговорить от своего лица. Равным образом, также мало идут к Чичикову и его размышления о Собакевиче, когда тот писал росписку... эти размышления слишком умны, благородны и гуманны...» [1]

Однако сам Гоголь не сознавал этих отклонений от правды действительности, от «непосредственности творчества», как говорил Белинский; он приписывал Чичико-

---

[1] В. Г. Белинский, т. VI, стр. 427.

ву именно те черты, которые должны были помочь писателю впоследствии «воскресить» этого приобретателя и обратить его в *человека.* Но анализ судьбы героя не давал обоснования для такого «воскрешения», и образ Чичикова получился у Гоголя в этом отношении противоречивым. Это противоречие не было преодолено писателем.

Лирические отступления, противопоставленные миру приобретателя, удались писателю, но ни одно из них не могло быть передано самому приобретателю. Судьбы крестьян, труд и веселье бурлаков не могут быть сочувственно восприняты Чичиковым.

В ПОЭМЕ ГОГОЛЬ ОТВЕРГАЕТ ПОЭТИКУ СЕМЕЙНОГО РОМАНА

Описывая волнение умов в городе после раскрытия скупки Чичиковым мертвых душ, Гоголь как бы пародирует: жены чиновников выдумывают целый роман, разгадывая поступки героя в пределах своих представлений и литературных вкусов. Этот дамский роман похож на традиционные романы того времени и, конечно, не реален.

Может быть, что в этом описании мы имеем дело с пародией на литературную традицию; во всяком случае, здесь есть прямое противопоставление ложного толкования истинному объяснению дела.

«Мужская партия, самая бестолковая, обратила внимание на мертвые души. Женская занялась исключительно похищением губернаторской дочки. В этой партии, надо заметить к чести дам, было несравненно более порядка и осмотрительности. Таково уже, видно, самое назначение их быть хорошими хозяйками и распорядительницами. Все у них скоро приняло самый определительный вид, облеклось в ясные и очевидные формы, объяснилось, очистилось, одним словом, вышла оконченная картинка. Оказалось, что Чичиков давно уже был влюблен, и виделись они в саду при лунном свете...»

Мужская часть общества дает свои разгадки поведения Чичикова: следует «Повесть о капитане Копейкине», в которой рассказывается об инвалиде-разбойнике. «Повесть» эта содержит большое количество бытовых элементов. Петербург с его соблазнами описан в ней с некоторыми совпадениями с «Невским проспектом». Это город богатых, увиденный бедняком.

Разгадка Чичикова дана в главе XI; она начинается словами: «Темно и скромно происхождение нашего героя».

Подобный ход сюжета совершенно нов.

У Гоголя «тайна» раскрывается совершенно иначе, необычайные похождения героя объяснены его заурядной биографией, страстным желанием героя стать таким, как любой другой человек дворянского круга.

Уже были высказаны все предположения, сделаны все романтические намеки — и вот оказалось, что Чичиков самый обычный приобретатель. Читатель должен быть разочарован в герое. Гоголь подчеркивает: «Самая полнота и средние лета Чичикова много повредят ему: полноты ни в каком случае не простят герою...»

Чичиков недурен собой и не бесхарактерен, но это не возвышает его, не дает ему положительных черт. Наружность Чичикова снижает само понятие о традиционном герое.

«Из числа многих, в своем роде, сметливых предположений наконец одно было, странно даже и сказать, что не есть ли Чичиков переодетый Наполеон, что англичанин издавна завидует, что, дескать, Россия так велика и обширна... и вот теперь они, может быть, и выпустили его с острова Елены, и вот он теперь и пробирается в Россию будто бы Чичиков, а в самом деле вовсе не Чичиков.

Конечно, поверить этому чиновники не поверили, а, впрочем, призадумались и, рассматривая это дело каждый про себя, нашли, что лицо Чичикова, если он поворотится и станет боком, очень сдает на портрет Наполеона... Может быть, некоторые читатели назовут все это невероятным... но, как на беду, все именно произошло так, как рассказывается...»

Чичиков-приобретатель движется по стране, которая описана Гоголем песенно. Гоголь ощущает, реально оценивает и воспевает непочатые силы России, страну богатырей,— и в этом смысл его лирических отступлений. Гоголь писал:

«Но высшая сила меня подняла: проступков нет неисправимых, и те же пустынные пространства, нанесшие тоску мне на душу, меня восторгнули великим простором своего пространства, широким поприщем для дел» [1].

---

[1] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 291.

Слово «поэма», выделенное в заголовке, предполагает не только широту охвата жизни в произведении, но и полный отказ от традиционных сюжетных условностей. Гоголь делает это вполне осознанно, на основании собственного анализа и понимания жанра романа и эпопеи.

В «Учебной книге русской словесности» (1840) он вводит понятие: «меньшие роды эпопей». Он писал:

«В новые века произошел род повествовательных сочинений, составляющих как бы средину между романом и эпопеей, героем которого бывает хотя частное и невидное лицо, но, однако же, значительное во многих отношениях для наблюдателя души человеческой. Автор ведет его жизнь сквозь цепь приключений и перемен, дабы представить с тем вместе вживе верную картину всего значительного в чертах и нравах взятого им времени, ту земную, почти статистически схваченную картину недостатков, злоупотреблений, пороков и всего, что заметил он во взятой эпохе и времени, достойного привлечь взгляд всякого наблюдательного современника, ищущего в былом, прошедшем живых уроков для настоящего» [1].

Примером такой эпопеи Гоголь считает поэму Ариосто и «Дон Кихота». Эпопею он противопоставляет роману, считая крупнейшим недостатком последнего условность сюжета.

«Подобно драме,— пишет Гоголь о романе,— он есть сочинение слишком *условленное* (подчеркнуто нами.— *В. Ш.*). Он заключает также в себе строго и умно обдуманную завязку. Все лица, долженствующие действовать, или, лучше, между которыми должно завязаться дело, должны быть взяты заране автором; судьбою всякого из них озабочен автор и не может их пронести и передвигать быстро и во множестве, в виде пролетающих мимо явлений. Всяк приход лица, вначале, по-видимому, не значительный, уже возвещает о его участии потом. Все, что ни является, является потому только, что связано слишком с судьбою самого героя. Здесь, как в драме, допускается одно только слишком тесное соединение между собою лиц; всякие же дальние между ними отношения, или же встречи такого рода, без которых можно бы обой-

---

[1] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 478—479.

тись, есть порок в романе, делает его растянутым и скучным»[1].

Для Гоголя роман — это произведение с искусственным, условным и этим ограничивающим охват действительности сюжетом, в то время как эпопея-поэма предполагает широкий охват и реалистически верное изображение действительности.

Термин «меньшая», приложенный к эпопее, объединяет романы «Дон Кихота» и поэму Ариосто.

«Дон Кихот» выведен из ряда обычных романов,

В жанре «меньшей эпопеи» Гоголь видел возможность для широкого повествования без применения условностей романа. Когда Гоголь пишет, что в романе все «связано слишком с судьбою самого героя», то он высказывает против этого жанра те же самые возражения, которые потом выдвинет и Л. Толстой.

Толстой оспаривал «необходимость выдумкой связывать... образы, картины и мысли».

То, что описывает Гоголь в «Мертвых душах», типично для его времени. Гоголь пишет: «...город никак не уступал другим губернским городам»; или: «...господин отправился в общую залу. Какие бывают эти общие залы — всякий проезжающий знает очень хорошо»; или: «В комнате попались все старые приятели, попадающиеся всякому в небольших деревянных трактирах, каких немало повыстроено по дорогам...» — дальше идет описание обстановки трактира. Показывая обыденное, Гоголь раскрывает это примелькавшееся обыденное по-новому, причем так, что оно выступает в своей истинной сущности.

«Скупка мертвых душ» — предприятие невероятное, но типичное. Оно может по-разному существовать везде, где продается человек и его труд.

Обостренная «невероятность» предприятия позволяет художнику обнаружить типические черты своего времени.

Собакевич не только кулак, которого омедведила захолустная жизнь. Гоголь говорит: «А разогни кулаку один или два пальца, выйдет еще хуже». И мы представляем себе Собакевича в Петербурге, Собакевича, издающего указы, Собакевича в Академии наук — и так до бесконечности.

---

[1] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 481—482.

Так же и про Коробочку Гоголь говорит: «...да полно, точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной лестнице человеческого совершенствования?» И писатель набрасывает портрет Коробочки — владелицы аристократического дома.

Герои первого тома «Мертвых душ» почти все вошли в поговорку.

Само заглавие «Мертвые души» — острый и своеобразный каламбур.

Седьмого января 1842 года Гоголь пишет Плетневу:

«Вдруг Снегирева сбил кто-то с толку, и я узнаю, что он представляет мою рукопись в комитет. Комитет принимает ее таким образом, как будто уже был приготовлен заранее и был настроен разыграть комедию: ибо обвинения все без исключения были комедия в высшей степени. Как только, занимавший место президента, Голохвастов услышал название: Мертвые души, закричал голосом древнего римлянина: — Нет, этого я никогда не позволю: душа бывает бессмертна; мертвой души не может быть, автор вооружается против бессмертья. В силу наконец мог взять в толк умный президент, что дело идет об ревижских душах. Как только взял он в толк и взяли в толк вместе с ними другие цензора, что мертвые значит ревижские души, произошла еще большая кутерьма.— Нет, закричал председатель и за ним половина цензоров. Этого и подавно нельзя позволить, хотя бы в рукописи ничего не было, а стояло только одно слово: ревижская душа — уж этого нельзя позволить, это значит против крепостного права» [1].

Этот спор показывает не только глупость цензоров. Не нужно думать, что Гоголь пишет Плетневу искренне, он доказывает свое право на создание сатиры.

В то же время самый спор о заглавии Гоголь вводит во вторую часть поэмы.

Реплики цензора передаются самодовольному писарю полковника Кошкарева. Полковник заставляет Чичикова подать письменное заявление с просьбой о продаже мертвых душ. На это он получает следующую резолюцию: «Приступая к обдумыванию возложенного па меня вашим высокороднем поручения, честь имею сим донести на оное. 1-е. В самой просьбе господина коллежского советника и

---

[1] Н. В. Гоголь, т. XII, стр. 28—29.

кавалера Павла Ивановича Чичикова уже содержится недоразумение, ибо неосмотрительным образом ревизские души названы умершими. Под сим, вероятно, они изволили разуметь близкие к смерти, а не умершие. Да и самое таковое название уже показывает изучение наук [более] эмпирическое, вероятно, ограничившееся приходским училищем, ибо душа бессмертна».

В результате спора с цензурой Гоголю пришлось резкие и определенные слова заглавия «Мертвые души» ослабить традиционным заглавием «Похождения Чичикова», но на обложке, которую нарисовал сам Гоголь, шрифт слов «Похождения Чичикова» в два раза мельче, чем шрифт слов «Мертвые души».

ПОЭМА И ПЕСНЯ

Связывая новый жанр с поэзией, Гоголь предполагал включение в произведение лирической темы, лирического отступления. Эта лирическая тема у него теперь тема народа; она осуществляется в образах народной песни и связана часто с упоминанием этих песен.

Того, что делается в поэме, в романе делать нельзя: это сделало бы роман растянутым и скучным. Но поэма Гоголя в то же время не поэма Гомера, не эпопея в традиционном смысле этого слова.

Лирические отступления казались в глазах самого Гоголя, когда он пытался переосмыслить свое творчество. главной ошибкой в композиции поэмы. Но «Мертвые души» не случайно «поэма» — это форма, найденная и подготовленная всем творческим развитием писателя.

В этом отношении любопытна даже обложка «Мертвых душ», нарисованная самим Гоголем: в середине выделено слово «поэма», как самое важное для Гоголя, мелко написано: «Похождения Чичикова», пониже черная надпись: «Мертвые души». Эти слова мельче года — 1842; на виньетке — черепа, бутылки, бокалы, жареный гусь и трагические маски; сбоку — постоялые дворы, колодцы, рыбы, бутылки, лапти и наверху тройка.

Это — своеобразный комментарий писателя к произведению.

Выделение слова «поэма» подчеркивает, что автор отказывается от обычных романных форм и прибегает к

форме произведения с высоким поэтическим строем. Обращаю внимание на то, что Белинский почти во всех своих статьях называет Гоголя поэтом и не только в греческом значении: поэт — творец.

Гоголь сознательно принял решение основать свое произведение на комическом воодушевлении, которое в поэме должно побеждаться одушевлением поэтическим. С этой целью он прибегает к лирическим отступлениям.

Вводя на обложку изображение тройки, Гоголь тем самым как бы включал в преддверье своей поэмы и представление о ямщицкой песне. Мотив тройки и русская песня — органическая часть произведения. Характерно, что тема песни вплетается у Гоголя в тему труда:

«Покажите мне народ, у которого бы больше было песен. Наша Украйна звенит песнями. По Волге, от верховья до моря, на всей веренице влекущихся барок заливаются бурлацкие песни. Под песни рубятся из сосновых бревен избы по всей Руси. Под песни мечутся из рук в руки кирпичи, и как грибы вырастают города. Под песни баб пеленается, женится и хоронится русский человек. Все дорожное: дворянство и недворянство — летит под песни ямщиков. У Черного моря безбородый, смуглый, с смолистыми усами козак, заряжая пищаль свою, поет старинную песню; а там, на другом конце, верхом на плывущей льдине, русский промышленник бьет острогой кита, затягивая песню» [1].

По выходе поэмы Гоголь писал, колеблясь в своем решении:

«Я предчувствовал, что все лирические отступления в поэме будут приняты в превратном смысле. Они так неясны, так мало вяжутся с предметами, проходящими пред глазами читателя, так невпопад складу и замашке всего сочинения, что ввели в равное заблуждение как противников, так и защитников» [2].

Но Гоголь сам же отвечал на это сомнение:

«Я до сих пор не могу выносить тех заунывных, раздирающих звуков нашей песни, которая стремится по всем беспредельным русским пространствам. Звуки эти вьются около моего [сердца], и я даже дивлюсь, почему каждый не ощущает в себе того же. Кому при взгляде

---

[1] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 184.
[2] Там же, стр. 288.

на эти пустынные, доселе не заселенные и бесприютные пространства не чувствуется тоска, кому в заунывных звуках нашей песни не слышатся болезненные упреки ему самому, именно ему самому, тот или уже весь исполнил свой долг, как следует, или же он нерусский в душе. Разберем дело как оно есть. Вот уже почти полтораста лет протекло с тех пор, как государь Петр прочистил нам глаза чистилищем просвещения европейского, дал в руки нам все средства и орудия для дела, и до сих пор остаются так же пустынны, грустны и безлюдны наши пространства, так же бесприютно и неприветливо все вокруг нас, точно как будто бы мы до сих пор еще не у себя дома, не под родною нашей крышею, но где-то остановились бесприютно на проезжей дороге, и дышит нам от России не радушным, родным приемом братьев, но какою-то холодной, занесенной вьюгой почтовой станцией, где видится один ко всему равнодушный станционный смотритель с черствым ответом: «Нет лошадей». Отчего это? Кто виноват?» [1]

Гоголь искал дороги.

Петр I и европейское просвещение не утешение, а отговорки.

Герцен писал:

«Мертвые души» Гоголя — удивительная книга, горький упрек современной Руси, но не безнадежный. Там, где взгляд может проникнуть сквозь туман нечистых, навозных испарений, там он видит удалую, полную сил национальность» [2].

Поэма появилась в результате труда почти научного. Гоголь считал, что этот труд соединяет его с современной ему русской литературой. Гоголь во время создания «Мертвых душ» читал труды Палласа, Гмелина, книги по сельскому хозяйству и ботанике — Василия Левшина и Н. Осипова, «Экономический календарь» Друковцева, «Быт русского народа» А. Терещенко и разные собрания русских песен. Кроме того, он умело, прилежно сам собирает сведения по экономике и этнографии.

В эпоху написания «Мертвых душ» Гоголь жадно интересуется новой русской литературой. Он пишет Языкову 22 апреля 1846 года:

---

[1] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 289.
[2] А. И. Герцен, т. II, стр. 214.

«Мне бы теперь сильно хотелось прочесть повестей наших нынешних писателей... В них же теперь проглядывает вещественная и духовная статистика Руси, а это мне очень нужно» [1].

Интерес к новой литературе, к новым ее поискам в области изучения действительности у Гоголя не ослабевал и в последующие годы.

Этим кругом чтения сам Гоголь дорожил и ссылался на него в спорах с людьми, упрекавшими его в мистике и экзальтации.

«Экзальтаций у меня нет, скорей арифметический расчет; складываю просто, не горячась и не торопясь, цифры, и выходят сами собою суммы. На теориях у меня также ничего не основывается, потому что я ничего не читаю, кроме статистических всякого роду документов о России да собственной внутренней книги» [2].

Некоторые страницы «Записных книжек» Гоголя очень характерны:

«Статистика обозов.

Зимние — с какими именно припасами приходят первые обозы, вторые и третьи? И что вообще предметом обозов и куда, кроме столиц, они стремятся?» [3]

Вот о чем думал Гоголь, сидя двое суток на почтовой станции в Назарете в дождливый день.

Он не оставляет своих творческих замыслов и продолжает интересоваться «статистикой» даже в «святой земле». Вот почему выражение «почти статистически схваченная картина», примененное Гоголем к понятию «поэма», нельзя считать случайным.

У Гоголя был грандиозный замысел,— создав эпопею по законам реализма, дать картину социальной жизни России.

В 1850 году Гоголь пишет:

«Нам нужно живое, а не мертвое изображение России, та существенная, говорящая ее география, начертанная сильным, живым слогом, которая поставила бы русского лицом к России...» [4]

---

[1] Н. В. Гоголь, т. XIII, стр. 52.
[2] Там же, т. XIII, стр. 214.
[3] Там же, т. VII, стр. 375.
[4] Там же, т. XIV, стр. 280.

В гоголевскую эпоху русской литературы, в 1841 году Белинский опубликовал статью «Разделение поэзии на роды и виды». В разделе «Поэзия эпическая» говорилось и о повести и о романе: «Эпопея нашего времени есть *роман*. В романе — все родовые и существенные признаки эпоса, с тою только разницею, что в романе господствуют иные элементы и иной колорит. Здесь уже не мифические размеры героической жизни, не колоссальные фигуры героев, здесь не действуют боги, но здесь идеализируются и подводятся под общий тип явления обыкновенной прозаической жизни» [1].

У Белинского здесь дано гегелевское толкование романа.

В статье Белинского для нашего современника есть и спорное: он ставит, например, имена Фильдинга, Диккенса во множественном числе («Фильдингов», «Диккенсов»), так же как «Поль де Коков», и дальше говорится: «...но их отнюдь не должно смешивать с именами Сервантеса, Вальтера Скотта, Купера, Гофмана и Гёте, как романистов» [2].

С этим спорил Гоголь, который в эпоху создания «Мертвых душ» составлял «Учебную книгу словесности для русского юношества». Гоголь в своем наброске высоко ценит своих современников, выдвигает Лермонтова и в то же время эпопея для него связана с сатирой. Книга подробно рассматривает вопросы жанра; она говорит об эпопее, в которой: «Весь мир на великое пространство освещается вокруг самого героя, и не одни частные лица, но весь народ, а и часто и многие народы, совокупясь в эпопею, оживают на миг...» [3]

В следующем разделе Гоголь говорит о «меньших родах эпопей», характеризуя их тем, что: «Всемирности нет, но есть и бывает полный эпический объем замечательных частных явлений...» [4]

«Мертвые души» задуманы как «эпопея», хотя включают в себя и черты «меньшего рода эпопей». Арена действия эпопеи должна быть широка: путешествие Чичикова должно было дать широту показа России.

---

[1] В. Г. Белинский, т. V, стр. 39.
[2] Там же, стр. 40.
[3] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 478.
[4] Там же, стр. 479.

Развязка должна была быть развязкой серьезной, охватывающей не только частности, то, что Белинский называл «случайностями ежедневной жизни».

Гоголь не собирался *только* разоблачать своих героев. Вот почему он выбрал жанр — поэма.

Называя определенный жанр, указывают на систему, к которой принадлежит данное произведение, и наперед предлагают читателю подчиниться законам этой системы.

Системы эти не случайны, они вырабатываются столетиями и представляют своеобразные функциональные объединения, части которых соединены проторенными, установленными, легко проходимыми путями.

Эпопею во время Гоголя часто пародировали, но помнили: она была знакомой системой, которая могла самоустанавливаться.

В эту систему входил и характер развязки; разрешение конфликта не должно было быть удачей одного только героя.

Разрешение же конфликтов романов в гоголевское время было условным и пародировалось многими, в том числе и Теккереем в романе «Приключения Филиппа».

Благополучная развязка характеризуется как дело балаганное; осмеивались условные блага, которые получали герои, и кары злодеев.

Гоголь мечтал о реальной развязке, о реальном счастье народа; он хотел, чтобы эта развязка имела крепкое, как бы «статистическое» обоснование, а такого обоснования Россия того времени ему не давала.

Жанровые пути «Мертвых душ» не были проторенными.

Современники сперва приняли систему «Мертвых душ», потом появились прямые сопоставления «Мертвых душ» с поэмой Гомера, и это возбудило сразу тревогу Белинского.

Избирая определенный жанр, автор часто тут же разрушает его: так делал Сервантес. Но Гоголь не захотел разрушить основ того мира, который показан в поэме.

За колебанием жанра, за поиском решения его развязки стоял спор о судьбах России.

Жанровое своеобразие «Мертвых душ» глубоко определяло все строение произведения.

В жанрах откладываются результаты многих поисков выразительности построения. Некоторые из причин по-

стоянства эстетических систем (в том числе и жанровых), вероятно, можно объяснить и самой сущностью восприятия, которым пользуется и человек и человечество. Системам обучаются. Они помогают ориентироваться в мире, жить в нем все время, но увеличивая количество опосредований, которые достигаются многими способами, в том числе сравнением ощущений, взятых отдельно или уже сопоставленных по какому-нибудь изолированному признаку.

Мир существует вне нас, существует объективно, но воспринимается творчески, воспринимается потому, что мы как бы преодолеваем его и познаем его методом сравнения: отдельные куски восприятия сопоставляются, сравниваются, они существуют и сами по себе и как объекты, уже исследованные нашим опытом. Поэтому один и тот же предмет разные люди видят по-разному, разно организуя восприятие.

Киноаппарат снимает мир, выделяя из него кадры-куски, но если мы расширим экран, то мы этим не расширим нашего восприятия.

Существует статья С. М. Эйзенштейна под названием: «Монтаж 1938»; Эйзенштейн спрашивал: «Почему мы вообще монтируем? Даже самые ярые противники монтажа согласятся: не только потому, что мы не располагаем пленкой бесконечной длины и, будучи обречены на конечную длину пленки, вынуждены от времени до времени склеивать один ее кусок с другим» [1].

Одновременно мы знаем, что два «куска», два кадра, снятые с разных предметов или фиксирующие разные движения одного предмета, будучи соединенными, дают нам новое представление. Из сопоставления возникает новое качество.

Мы теперь знаем, что явление лучше всего воспринимается в тот момент, когда оно входит в наше сознание, и в момент его исчезновения. Вырезая монтажный кусок, мы как бы обновляем его. Сопоставляя куски, мы сопоставляем элементы наших ощущений. Известно, что предмет всего ярче воспринимается при первоощущении, так сказать, контурно.

Когда мы в речи прибегаем к сравнению, то у нас в представлении сказывается и самый предмет, и воз-

---

[1] С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, «Искусство», М. 1956, стр. 252.

можность его другого понимания. Когда мы вместо предмета упоминаем какую-нибудь его важную часть, то мы направляем свое внимание и внимание читателя, делаем его соучастником процесса познания.

В океане представлений мы подчеркиваем контуры воспринимаемого.

«Мертвые души» Гоголя начинаются с описания, что в город NN въезжает «красивая, рессорная небольшая бричка». Бричка не описана, сказано, что в таких бричках ездят «...отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян, словом, все те, которых называют господами средней руки». Здесь предмет охарактеризован группой своих владельцев.

В бричке сидит «господин»: он «...не красавец... ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод».

Мы попадаем в мир обычного и неразличимого; дороги, проложенные в этой среде, проторены, сознание получает все время сигналы: «все то же», «как всегда». Это неразличимо средний план. В этом общем внезапно появляются резкие выделения. Первоначально поводы такого выделения подчеркнуто случайны. Сам герой въезжает в город NN не с какими-то определенными своими чертами, а с чертами принадлежности к какой-то группе средней руки людей. Потом мы узнаем, что Чичиков человек особенный, хотя и типичный. Но сейчас он дан только в своей общности, и все слова, вводящие его, подчеркивают неопределенность явления, вернее, вычеркивают признаки. Затем писатель говорит, что «два русских мужика» обратили внимание на этот въезд. Люди, которые обратили внимание на въезд героя, тоже никак не охарактеризованы. Известно про них только, что их два и что они «мужики». Обращают они внимание не на господина, не на его бричку, а на колесо брички. То, что замечание относится более к экипажу, оговорено: «Вишь ты,— сказал один другому,— вон, какое колесо! Что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось в Москву, или не доедет?» — «Доедет»,— отвечал другой. «А в Казань-то, я думаю, не доедет?» — «В Казань не доедет»,— отвечал другой. Этим разговор и кончился».

В искусстве, как говорил Чернышевский, ссылаясь на Гегеля, необходимость «облекается в одежды случайности».

Необходимость состоит в показе того, что Чичиков человек не примечательный, но много ездящий, хорошо снаряженный для езды.

Эта информация может быть дана разными способами. Здесь главным признаком указана незаметность героя в то время, как прохожий, который не будет принимать никакого участия в действии, дается как знак города.

Описаны его белые канифасовые панталоны, описаны фрак, манишка и тульская булавка. «Молодой человек оборотился назад, посмотрел экипаж, придержал рукою картуз, чуть не слетевший от ветра, и пошел своей дорогой». Этот свидетель въезда — как бы знак сатирического жанра.

Описание въезда дано без всякого подчеркивания; дальше идут детали — необыкновенные, но не локальные и не яркие. Описывается трактирный слуга, который настолько вертляв, что даже нельзя рассмотреть, какое у него лицо. Описывается гостиница такая, «как бывают гостиницы в губернских городах». Семь строк рассказывают о том, что в ней не было ничего примечательного. Но дальше идет описание: «В угольной из этих лавочек, или, лучше, в окне, помещался сбитенщик с самоваром из красной меди и лицом также красным, как самовар, так что издали можно было подумать, что на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с черною, как смоль, бородою».

С этого момента вещь становится образной, появляются как бы случайно пятна-предметы, тоже приписанные к обыкновенным, но снабженные развернутыми сравнениями: «...та же копченая люстра со множеством висящих стеклышек, которые прыгали и звенели всякий раз, когда половой бегал по истертым клеенкам, помахивая бойко подносом, на котором сидела такая же бездна чайных чашек, как птиц на морском берегу; те же картины во всю стену, писанные масляными красками; словом, все то же, что и везде; только и разница, что на одной картине изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал. Подобная игра природы, впрочем, случается на разных исторических картинах, неизвестно, в какое время, откуда и кем привезенных к нам в Россию, иной раз даже нашими вельможами, любителями искусств, накупившими их в Италии, по совету везших их курьеров».

Мир «Мертвых душ» — обыденность. В привычности его все «то же», и это постоянно подчеркивается.

Из привычности мира, в котором все ощущения проходят по постоянным волноводам, элементы его вырываются сравнениями и яркими описаниями.

Заново, как прилетевшие, выглядят чашки на подносе, хотя известно, что чашки не летают.

Трактирная картина получает свою историю. Она блистательна: вельможи с курьерами посещают Италию и выделяют в стране старого и высокого искусства элементы, которые становятся привычными деталями нашей обыденности.

Случайного нет, но закономерность печальна.

Вещи Чичикова одновременно очень обыденны, дорожны, но в описаниях есть элементы уточнения: «Вслед за чемоданом внесен был небольшой ларчик красного дерева, с штучными выкладками из карельской березы, сапожные колодки и завернутая в синюю бумагу жареная курица».

Обыкновенная гостиница обыкновенного города и комнаты имеет обыкновенные, но сравнения и отдельные детали обыкновенного редки и необыкновенны. Обыкновенные вещи как бы распухают, выделяются по своей явной и подробной бессмысленности.

У обыкновенного приезжего повадки и интересы пока еще только обыкновенные: только сморкается он очень громко. Если бы не это обстоятельство, мы могли бы сказать, что въезд Чичикова в город произошел необыкновенно тихо и незаметно, и все внимание писателя направлено на то, чтобы отвести от главного героя внимание. Он не характеризует его отдельными предметами, принадлежащими приезжему, пока он его заслоняет этими предметами, заматывает его, как косынкой-шарфом. Дальше начинается описание города.

Но обыкновенные люди обыкновенного города постепенно укрупняются, становясь различными, продолжая оставаться обыкновенными. Они подчеркиваются своими вещами: вещи Собакевича, Плюшкина, Манилова подобны своим владельцам, и вещи Чичикова, в частности его шкатулка, начинают приобретать особый характер: у Чичикова есть деньги, и деньги скрываемые в быстро задвигаемом ящичке шкатулки.

Среди этих предметов-знаков едет экипаж Чичикова, но едет он по дороге, которую определил сам писатель;

это великая дорога, и она как будто и не соединяет эти усадьбы; это дорога сама по себе. Дорога становится одной из главных тем, и на дороге Чичиков встречает прекрасную женщину, и вдруг появляется тема другой жизни:

«Везде, поперек каким бы ни было печалям, из которых плетется жизнь наша, весело промчится блистающая радость, как иногда блестящий экипаж с золотой упряжью, картинными конями и сверкающим блеском стекол вдруг неожиданно пронесется мимо какой-нибудь заглохнувшей бедной деревушки, не видевшей ничего, кроме сельской телеги, и долго мужики стоят, зевая, с открытыми ртами, не надевая шапок, хотя давно уже унесся и пропал из виду дивный экипаж. Так и блондинка тоже вдруг совершенно неожиданным образом показалась в нашей повести и так же скрылась».

Образное построение поэмы основано на подчеркивании обычного, на разрушении обычного путем выделения детали реальной, но укрупненной, и на высокой лирической мысли, обычно связанной с дорогой, природой, мечтой.

Высокое окрашивает поэму, когда фон обычного уже устанавливается.

Элементы общей композиции вещи разноэтажны и как бы разножанровы; их легко привести к конфликту, но трудно к общей развязке.

Новая линия описания вступает не сразу.

Глава седьмая начинается лирическим отступлением. Писатель идет, споря с миром, который его окружает. Приведем конец отступления:

«И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно-несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы! И далеко еще то время, когда иным ключом грозная вьюга вдохновенья подымется из облеченной в святый ужас и в блистанье главы, и почуют в смущенном трепете величавый гром других речей...

В дорогу! в дорогу! прочь набежавшая на чело морщина и строгий сумрак лица! Разом и вдруг окунемся в жизнь, со всей ее беззвучной трескотней и бубенчиками, и посмотрим, что делает Чичиков».

Мелочные люди, которые были даны в начале дальними, скучными планами, давались потом крупными планами, но эти крупные планы характеризуют ничто.

Так, в первое издание «Ревизора», очевидно по воле автора, в описании конуры под лестницей, в которой остановился проживший в городе Хлестаков, принятый за секретно проживающего ревизора, вдруг было вставлено в описание интерьера крупным шрифтом — «щетка».

Эта щетка, которой Осип чистил вещи Хлестакова, претенциозно бессмысленна: хозяин вещей голодает. Таковы безалаберно нарядные вещи Манилова и даже дом Собакевича, на фасаде которого выкинута одна колонна. Среди этого крупного сора стоит прекрасный сад Плюшкина, ритмически описанный.

Природа, ушедшая от забот человека, стала опять красотой: «Старый, обширный, тянувшийся позади дома сад, выходивший за село и потом пропадающий в поле, заросший и заглохлый, казалось, один освежал эту обширную деревню и один был вполне живописен в своем картинном опустении. Зелеными облаками и неправильными, трепетолистными куполами лежали на небесном горизонте соединенные вершины разросшихся на свободе дерев. Белый колоссальный ствол березы, лишенный верхушки, отломленной бурею или грозою, подымался из этой зеленой гущи и круглился на воздухе, как правильная мраморная, сверкающая колонна; косой, остроконечный излом его, которым он оканчивался кверху вместо капители, темнел на снежной белизне его, как шапка или черная птица».

Красота сада — как бы развязка конфликта безобразия людской жизни.

«Словом, все было как-то пустынно-хорошо, как не выдумать ни природе, ни искусству, но как бывает только тогда, когда они соединяются вместе...»

Здесь все соединяется в заброшенность.

Вернемся в город NN.

Пока Чичиков торжествует, он владеет миром мертвых душ, его проводят в комнату присутствия, он сидит перед «зерцалом».

«Зерцало» — треугольная призма, помещенная на столе в присутственной комнате во всех правительственных местах старой России. На трех сторонах «зерцала» наклеивались печатные экземпляры петровских указов: 17 апреля 1722 года — о хранении прав гражданских, 21 января 1724 года — о поступках в судебных местах, и 22 января 1724 года — о государственных уставах и

их важности. «Зерцало» было как бы выражением священности закона. Показ Чичикова перед зерцалом — резкая сатира.

Чичиков находится в великолепном окружении, как бы с глазу на глаз с верховным правосудием.

Это подготовлено тем, что казенная палата описана с той торжественной точностью, с которой Данте описывал ад.

«...один из священнодействующих, тут же находящихся, приносивший с таким усердием жертвы Фемиде, что оба рукава лопнули на локтях и давно лезла оттуда подкладка, за что и получил в свое время коллежского регистратора,— прислужился нашим приятелям, как некогда Вергилий прислужился Данту, и провел их в комнату присутствия, где стояли одни только широкие кресла, и в них перед столом за зерцалом и двумя толстыми книгами сидел один, как солнце, председатель. В этом месте новый Вергилий почувствовал такое благоговение, что никак не осмелился занести туда ногу и поворотил назад, показав свою спину, вытертую, как рогожка, с прилипнувшим где-то куриным пером».

Мелкие чиновники здесь даны скорее презрительно, чем с ненавистью, вызывая воспоминание о «Шинели».

Черты «Ада» Данте тоже несколько простонародны и не торжественны и иногда даже бытовы.

«Мертвые души», может быть, связаны с «Божественной комедией», герои которой мертвецы, не могущие даже отбрасывать тень.

«Мертвые души» — это не только то, что Гоголь сам называл «малой эпопеей», но и в какой-то мере начало большой эпопеи.

«Зерцало», около которого сидит Чичиков с одной стороны, а с другой стороны — важный чиновник и Собакевич,— это торжественность ирои-комической поэмы.

Колесо чичиковской брички катится по России, скупает Чичиков мертвые души, кажется, что доедет он и до Казани, и до пустых степей Херсонской губернии, которую он хочет заселить мертвыми душами для последующего залога их в казну.

Катятся, катятся колеса по дороге. Кругом уныло-великолепная Россия.

Гоголь мечтает сопоставлением этих двух планов вырастить нечто большее: воскресшая Россия должна выйти

на свою собственную историческую дорогу и услыхать волшебное слово «Вперед!».

Тогда воскреснут и герои поэм, в том числе и Чичиков и даже Плюшкин, которого сам Гоголь в первой части называет «прорехой».

Вопрос о разрешении конфликтов чрезвычайно сложен; он не разрешается жанровыми применениями, жанры только осмысливают метод разрешения.

Дантовская «Божественная комедия» в «Аде» конкретна; люди названы—это современники Данте, участники политической борьбы. Круги «Ада» так переполнены флорентинцами, что для других народов и племен не хватает места. Герои античности более названы, чем показаны.

«Чистилище» в средних песнях живет оживленным столкновением с Беатриче — почти любовной ссорой.

Песни «Рая» больше всего похожи на грандиозную программу живописной росписи какого-то собора.

Первым почувствовал связь Гоголя с Данте Герцен; он записал в дневнике 29 июля 1842 года о «Мертвых душах»:

«Тут, переходя от Собакевичей к Плюшкиным, обдает ужас: с каждым шагом вязнете, тонете глубже. Лирическое место вдруг оживит, осветит и сейчас заменяется опять картиной, напоминающей еще яснее, в каком *рву* ада находимся, и как Дант хотел бы перестать видеть и слышать — а смешные слова *веселого* автора раздаются. «Мертвые души» — поэма, глубоко выстраданная. «Мертвые души». Это заглавие само носит в себе что-то наводящее ужас» [1].

Метод развертывания «Божественной комедии» — беседы с душами мертвых, вероятно, было использовано в посещениях Чичикова продавцов душ.

Позднее мысль об аналогии «Мертвых душ» с трилогией Данте «Божественная комедия» была высказана проф. С. Шамбинаго в книге «Трилогия романтизма» (М. 1913). Пафос книги С. Шамбинаго в том, что он считает Данте не реалистом, а романтиком и делит его творчество на три романтических периода.

П. В. Анненков, рассказывая о жизни Гоголя в Риме, говорил про него: «Он сам говорил, что в известные эпохи одна хорошая книга достаточна для наполнения всей жизни человека. В Риме он только перечитывал

---

[1] А. И. Герцен, т. II, стр. 220.

любимые места из Данте, «Илиады» Гнедича и стихотворения Пушкина» [1]. Во время 150-летнего юбилея со дня рождения Гоголя проф. Н. Степанов в журнале «Москва» дал короткую сводку по этому вопросу в главке «Как должны были закончиться «Мертвые души».

Поэма «Мертвые души», очевидно, намечалась как трехчастная или трехпесенная.

Вопрос об отношении «Мертвых душ» к эпосу был осложнен тем, что Константин Аксаков напечатал брошюру, в которой связывал Гоголя с Гомером, считая, что эпосу присуща бесконфликтность. Брошюра Аксакова выводила поэму Гоголя из истории: «Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души», написанные Константином Аксаковым и изданные в 1842 году, вызвали резкое возражение не только Белинского, но и возражение Гоголя.

Белинский услышал в этой статье, идущей из враждебного лагеря, подтверждение своих опасений.

Гоголь, проводя Чичикова через дворянские поместия и в то же время показывая реальную, но невнятную песенную Россию, обещал в торжественной форме нечто иное и в то же время традиционное. Он писал, используя торжественные слова:

«Может быть, в сей самой повести почуются иные, еще не бранные струны, предстанет несметное богатство русского духа... и мертвыми покажутся перед ними все добродетельные люди других времен, как мертва книга перед живым словом».

Это было сказано высоким стилем, на который Гоголь имел право, но это не было поддержано точным раскрытием, что же живого в той монархической России, идущей к Крымскому поражению и к самоубийству царя Николая I?

Силы были, и была быстрая езда, которую любил народ, была птица-тройка, но странно было сказано о ней: «...летит с обеих сторон лес, с темными строями елей и сосен, с топорным стуком и вороньим криком».

Невеселый летит навстречу лес, его как будто сводят наголо те самые купцы, которые «летят навстречу... на облучках своих кибиток».

---

[1] П. В. Анненков, Литературные воспоминания, Гослитиздат, М. 1960, стр. 89.

Обещания Гоголя о будущих героях повести тревожили Белинского, который писал в статье «Объяснение на объяснение» по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души». Белинский приводит гордые слова о будущем прославлении героев и о появлении новых. Белинский замечает:

«Да, эти слова творца «Мертвых душ» заставили нас часто и часто повторять в тревожном раздумии: «Кто знает, впрочем, как раскроется содержание «Мертвых душ»?.. «Именно *кто знает*?..» Много, слишком много обещано, так много, что негде и взять того, чем выполнить обещание»... [1]

Гоголь уезжал из России, желая увидеть ее самым широким планом, но элементы композиции не сводились, образы были реальны, но требовали иного, грозного, а не благостного разрешения конфликта.

Гоголь не решался себе сказать, что многое должно сгореть в той России, которая выполнит высокие обещания. Великий писатель как бы недочитывал то, что было им самим дописано в «Ревизоре» и «Мертвых душах».

Гоголь спрашивал: «Русь, куда ж несешься, дай ответ? Не дает ответа».

Растоптала Чичикова тройка — не попутчик ей был он.

Трудной дорогой пошла Русь. Мчится она, слыша с вышины знакомую песню.

Конфликт поэмы был, наверное, предугадан и не был разрешен.

Гоголь сжег рукопись второго тома «Мертвых душ», пытался обратиться к чтению Священного писания и погиб.

Эта драма связана с общим конфликтом истории страны.

Эпопея, так широко показывающая николаевскую Россию, не могла кончиться примирением.

Правдивость развязки «Войны и мира» в том, что эпопея Толстого кончается торжеством народа. Герои же приходят в новый конфликт друг с другом. Пьер спорит с Николаем, Николенька Болконский видит сон, в котором как бы дано восстание и разгром его.

Счастье Пьера и Наташи — только передышка перед грозою восстания декабристов.

---

[1] В. Г. Белинский, т. VI, стр. 418.

Не имеет романной развязки «Анна Каренина», хотя в ней Левин ищет и как будто находит религиозное примирение.

Достоевский в 1866 году допишет «Преступление и наказание». Раскольников будет сломлен своим преступлением, но не смирится перед тем конфликтом, который в какой-то мере обусловит само преступление.

Соня Мармеладова передала Раскольникову Евангелие; начинается «история постепенного обновления человека», но тут книга обрывается на словах: «Это могло бы составить тему нового рассказа, но теперешний рассказ наш окончен».

Толстой через 33 года заканчивает «Воскресение»: оставляет Нехлюдова над чтением Евангелия: «...Чем кончится этот новый период его жизни, покажет будущее».

Между двумя революциями высоко и противоречиво связал трагедию Гоголя с историей России Александр Блок. Он пытался высказать свое предчувствие, сказав и о судьбе России, и о судьбе Гоголя в статье «Дитя Гоголя» (1909).

Он считал, что Гоголю предвиделась «новая родина, синяя даль, в бреду рождения являющаяся Россия».

Он считал, что Гоголь предвидел чудо.

«Как перед весной разрываются иногда влажные тучи, открывая особенно крупные, точно новорожденные и омытые звезды, так разорвалась перед Гоголем непроницаемая завеса дней его мучительной жизни... Открылась будущая Россия» [1].

Перед смертью в бреду Гоголь кричал что-то о «лестнице». Блок говорит про Гоголя: «...до того вещественно было у него представление о какой-то спасительной лестнице, выбрасываемой из небесного окна» [2].

Здесь дано невнятное предчувствие «Двенадцати» и противоречивая попытка Блока связать революцию с религией, с Христом как знаменем человечества, с «лестницей... выбрасываемой из небесного окна».

---

[1] А. Блок, Сочинения в 2-х томах, т. II, Гослитиздат, М., 1955, стр. 109.

[2] Там же, стр. 110.

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ

«Самоубийца Вертер, кончая с жизнью, в последних строках, им оставленных, жалеет, что не увидит более «прекрасного созвездия Большой Медведицы», и прощается с ним. О, как сказался в этой черточке только что начинавшийся тогда Гёте!» [1]

Так писал Достоевский в «Дневнике писателя». Само название первой главы «Дневника» звучит так: «Вместо предисловия о Большой и Малой Медведицах, о Молитве великого Гёте...»

Это высокий голос, но голос принадлежит Достоевскому.

Вертер перед концом вспоминал и говорил о звездах.

Первый раз Лотта показала ему отрывок из Оссиана: «Звезда сумрачной ночи, как прекрасно мерцаешь ты на западе...» Это начало песен о смерти.

Второй раз о звездах говорит сам Вертер в последнем письме к своей возлюбленной: «Я подхожу к окошку и вижу, моя милая, и вижу еще сквозь вьющиеся и мчащиеся тучи одинокие звезды вечного неба! Нет, вы не упадете! Предвечный хранит вас и меня в своем сердце. Я вижу звезды Возничего, самого приветливого из всех созвездий».

Вот настоящие слова Вертера. Дальше он писал о розовом банте Лотты, сохраненном в кармане фрака.

---

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. XI, Госиздат, М.—Л. 1929, стр. 146.

Широта картины неба, прямое сопоставление мира и человека принадлежит в начале «Дневника писателя» самому Достоевскому.

Достоевский так давно и столько раз прочел Вертера, что отдельные строки романа переставились и слились в его сознании.

Большая Медведица заменила «приветливое созвездие Возничего».

Глубоки были могилы, голоса обывателей, которых слушал и понимал Достоевский.

Но звезды, которые его вели, светят для всего человечества.

О «БЕДНЫХ ЛЮДЯХ»

Над ночной замерзшей полярной Невой опрокинулся ковш созвездия Большой Медведицы. Желтые птицы огней дремали в тусклых фонарях набережной. Черные липы Летнего сада шумели сухим деревянным слитным стуком.

На крутом шпиле Адмиралтейства золотой кораблик плыл под всеми парусами над огромной ледяной поляной прямо на запад.

Отделенный Летним садом от Невы, на углу Фонтанки и Мойки стоял замок: его и теперь зовут Инженерным. Замок выкрашен в розовую краску; колонны и украшения фасада из серовато-розового камня. Перед входом в замок Павел поставил охрану: Петра на спокойно идущей лошади, и написал:

«Прадеду — правнук».

Павел доказывал законность своего пребывания на престоле, думая в этом найти защиту.

Замок окружен садом. Тогда еще не было Малой Садовой улицы. Сад шел до Екатерининского канала.

Из угловой комнаты видно Марсово поле — зимой белое, летом покрытое золотистой пылью и почти всегда испещренное солдатскими строями.

Там, в разрыве за Марсовым полем,— круглый памятник Суворову и Нева, которую тогда еще не заслонял горб Троицкого моста.

За Невой прямо из воды вырастают гранитные стены Петропавловской крепости; на них черный ряд пушек. На Неву выходят комендантские ворота. На углу кре-

пости прилепилась маленькая гранитная круглая будка, а за стенами подымается шпиль Петропавловского собора; у костра над шпилем косо стоит ангел.

В 1838 и 1839 годах в Инженерном училище, размещенном в брошенном дворце, в амбразуре окна писал юноша — плотный, светлокудрый, круглолицый, бледный, сероглазый; слегка веснушчатый, немного курносый — сын лекаря Федор Достоевский.

Воспитанники Инженерного училища назывались не кадетами и не юнкерами, а кондукторами. Одна треть учащихся были прибалтийские немцы, треть — поляки.

Вероятно, здесь недавно учился герой пушкинского рассказа «Пиковая дама» — военный инженер Германн. Про него Достоевский в «Подростке» потом говорил: «Колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип...»

Училище средней руки; окончившие его занимали положение между офицерами и чиновниками. Не вполне было выяснено, имеют ли они право носить усы или только бакенбарды.

Помещение после убийства Павла небрежно изменено, но не отремонтировано.

Оно сырело в туманах над неширокой Фонтанкой, над Мойкой.

Все знали, где был тронный зал императора, где спальня Павла, в которой его задушили. Показывали место на стене: здесь шел ход, теперь заложенный; он вел к каналу, где должна была стоять лодка на случай бегства императора. Не уплыл от смерти обитатель дворца. Теперь большие комнаты заставлены зелеными плоскими кроватями со скупыми суконными, тщательно заправленными одеялами.

Федор Достоевский жил в круглой камере, в спальне роты, выходящей на Фонтанку. Здесь он писал, поставив свечу в жестяном шандале; здесь сидел и читал.

Внизу грязно-белый лед в гранитных набережных Фонтанки; цепной, в один пролет, стушеванный туманом, мост висит над ним.

Нева спрятана за деревьями и туманом.

Медный всадник вспоминался постоянно: казалось, что только тот бронзовый человек на жарко дышащем загнанном коне тверд и постоянен в тумане, там, за окном.

То, что для нас история, было тогда вчерашним днем.

С восстания декабристов прошло только четырнадцать лет. На Сенатской площади говорили, понижая голос.

Юноша из Инженерного замка воспитывался сперва на Карамзине и Анне Радклиф, но он хорошо знал Пушкина и переписывался с братом Михаилом — инженером и переводчиком — о Шиллере, Гёте, Корнеле, Расине.

Тех людей, которые не понимали значения французской трагедии, юноша Федор Достоевский считал жалкими существами.

Сам он мечтал о славе, о богатстве, потому что был самолюбив и беден.

Он писал отцу, вымаливая деньги: «Лагерная жизнь каждого воспитанника военно-учебных заведений требует по крайней мере 40 р. денег... В эту сумму я не включаю таких потребностей, как, например: иметь чай, сахар и проч. Это и без того необходимо, и необходимо не из одного приличия, а из нужды... Но все-таки я, уважая Вашу нужду, не буду пить чаю» [1].

Окончание письма сдержанно, иронично и озлобленно. Была бедность, вызывающая к себе презрение, угнетающая.

Надо отвоевать у нищеты и деспотизма место в жизни.

Пока приходилось служить. Казенная дисциплина была скучна, брала очень много времени и усилий, но не казалась страшной: домашняя была страшнее; когда отец преподавал латынь, надо было стоять навытяжку.

В начале августа 1839 года Федор Михайлович узнал страшную весть: отца его убили мужики в деревне.

Младший брат Федора Михайловича, Андрей, рассказывает, что их отец был человеком очень тяжелым и помещиком своенравным и взыскательным. Кроме того, он был буен во хмелю.

«Выведенный из себя каким-то неуспешным действием крестьян, а может быть, только казавшимся ему таковым, отец вспылил и начал очень кричать на крестьян. Один из них, более дерзкий, ответил на этот крик сильною грубостью и вслед за тем, убоявшись последствия этой грубости, крикнул: «Ребята, карачун ему!» — и с

---

[1] Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, Госиздат, М.—Л. 1928, стр. 52—53.

этим возгласом все крестьяне, в числе до пятнадцати человек, кинулись на отца и в одно мгновение, конечно, покончили с ним»[1].

Наехали чиновники из Каширы. Дело было, с одной стороны, для начальства неприятное, но, с другой стороны, оно оказывалось для чиновника так называемого «временного отделения» не безвыгодным.

Начался торг. «...знаю только, что временное отделение было удовлетворено, труп отца был анатомирован, причем найдено, что смерть произошла от апоплексического удара, и тело было предано земле в церковном погосте села Моногарова.

Прошло, я думаю, не менее недели после смерти и похорон отца, когда в деревню Даровую приезжала бабушка Ольга Яковлевна... Бабушка, конечно, была на могиле отца в селе Моногарове и из церкви заезжала к Хотяинцевым. Оба Хотяинцевы, то есть муж и жена, не скрывали от бабушки истинной причины смерти папеньки, но не советовали возбуждать об этом дело как ей, так и кому-либо другому из ближайших родственников. Причины к этому выставляли следующие: что ежели бы наконец и допустить, что дело об убиении отца и раскрылось бы со всей подробностью, то следствием этого было бы окончательное разорение оставшихся наследников, так как все почти мужское население деревни Черемошни было бы сослано на каторгу.

Вот соображения, ежели только можно было допускать соображения по этому предмету, по которому убиение отца осталось нераскрытым и виновные в нем не потерпели заслуженной кары. Вероятно, старшие братья узнали истинную причину смерти отца еще ранее, но и они молчали»[2].

Считалось, что в год погибает от крестьян и дворовых приблизительно до 20 помещиков. Цифры колебались, но не так сильно: 20, 16, 18.

На самом деле гораздо большее количество помещиков умирало так, будто бы от апоплексии, от мороза, от угара.

Об этих смертях молчали.

---

[1] «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. I, изд.-во «Художественная литература», М.—Л. 1964, стр. 89.

[2] Там же, стр. 89—90.

Молчал о смерти своего отца и ученик Инженерного училища Федор Достоевский, живущий в брошенном дворце, о смерти хозяина которого тоже молчали.

Молчал он не потому, что был робок и жаден или не захотел отомстить убийцам. Наследство тяготило его, и свою долю наследства он уступил за тысячу рублей. Опекун П. А. Карепин, судя по словам его, выделенным в письме к Федору Михайловичу, противился решению наследника, «относя их к неосновательности и к юношеской фантазии» [1].

Но Достоевский отвечает: «...если вы еще оставите меня хоть сколько-нибудь времени без ответа и без помощи, то я погиб» [2].

Деньги были получены: за день Достоевский прожил 900 рублей, а последнюю сотню тогда же проиграл на бильярде.

Деньги не держались у Федора Михайловича, он их мучительно добывал и легко разбрасывал.

В данном случае он, может быть, хотел и развязаться, стереть память о страшном деле.

Весть о смерти отца, насколько мы можем видеть по письмам, не вытеснили мысли его о литературе.

Пока он пытался состязаться с великанами, считая себя их достойным соперником.

Он писал Марию Стюарт — трагедию, уже написанную Шиллером, писал Бориса Годунова, написанного Пушкиным,— тоже заново.

Писал, сопоставляя себя с гигантами, чувствуя себя одновременно героем Гюго и героем од Державина.

Но скоро он почувствовал себя героем своего времени — бедняком.

Литература переселялась. Она уходила в бедные квартиры, на чердаки, в подвалы, в меблированные комнаты.

Достоевский читал и собирался писать новые вещи на новую тему. Случилось так, что его первая вещь «Бедные люди» оказалась написанной в старом, но совершенно обновленном жанре: он написал роман в письмах.

Обычно романы в письмах осуществлялись сглаженные в общеэпистолярной форме. Но роман Достоевского

---

[1] Ф. М. Достоевский, Письма, т. IV, Гослитиздат, М.—Л. 1959, стр. 252.

[2] Там же, стр. 256.

по стилю оказался сказовым, выйдя из норм общелитературной лексики.

Язык «Бедных людей» не пошел по линии языка повести «Станционный смотритель» и не по линии столкновения различных языковых стихий в повести «Шинель».

Это объясняется тем, что авторский голос Достоевский передал герою — бедному чиновнику. Он захотел говорить от лица нового героя, судить его судом, выражая жизнь нового Питера.

Танцевали люди где-то в дворцах около Невы, а новый писатель смотрел через крыши, сквозь узкие, как щели, чердачные окна, на эти далекие дворцы с широкими, запертыми для него дверями.

Более близкие — магазинные двери тоже редко были доступны.

В городах враждовали этажи. Город был полон бездомными людьми, и то, что повести того времени так часто начинались поисками квартиры, зависело не только от литературного подражания.

Вот один из примеров.

Анненков так характеризовал основные мотивы, канонизированные Достоевским: «Добрая часть повестей... открывается описанием найма квартиры — этого трудного условия петербургской жизни, и потом переходит к перечню жильцов, начиная с дворника. Сырой дождик, мокрый снег, опись всего имущества героя и, наконец, изложение его неудач — вот почти все пружины, которые находятся в распоряжении писателя» [1].

Литература была душой России того времени; только что была написана «Шинель» Гоголя, только что был убит Лермонтов; писал Белинский, новые имена возникали и падали ежедневно; в литературе открывались вакансии.

Первая книга прозы, которую начал писать Достоевский еще в Инженерном замке, осталась навсегда.

Ее зовут «Бедные люди».

Она имеет эпиграф из книги князя В. Ф. Одоевского. В эпиграфе упоминалось, что писатели «...всю подноготную в земле вырывают».

---

[1] «Современник», 1849, № 2, стр. 10. На это указание П. Анненкова обратил мое внимание В. В. Виноградов. См. «Эволюция русского натурализма», Л. 1929, стр. 356.

Петербург был построен на нужде и горе, был городом, созданным по предписанию,— городом чиновничьим. Это описано у Гоголя и Белинского. Белинский подчеркивал, что в деле создания Петербурга совпали «сила и миг».

Достоевский не любил столицы. Он мог бы согласиться с Белинским. Для Белинского Петербург характерен своей бездомностью. Белинский писал в вступлении к сборнику «Физиология Петербурга»: «Известно, что ни в каком городе в мире нет столько молодых, пожилых и даже старых бездомных людей, как в Петербурге, и нигде оседлые и семейные так не похожи на бездомных, как в Петербурге».

В Петербурге чуть ли не третью часть населения составляли чиновники. Белинский писал в той же статье: «Чиновник — это туземец, истый гражданин Петербурга» [1].

Про чиновников больших и малых чинов никто и не знал, что они делают: они делали «ничего» (выражение Белинского). В Москве дворяне «ничего не делали».

Чем жил бедный чиновник — никто не знал, но, очевидно, на жалованье он прожить не мог. Он перебивался, жил на самой границе нищеты, жил, так сказать, ничем, конечно, если ему не удавалось стать взяточником.

Он жил бедняком в богатом городе, ходил мимо роскошных лавок и смутно знал о том, что в них продаются вещи непредставимой цены.

В пышном Петербурге чиновник был похож на человечка, которого нарисовали внизу архитектурного проекта для масштаба.

Улицы Петербурга враз наполнялись этими масштабными человечками, враз пустели.

Чиновники писали на службе. Читали они мало.

Эпистолярных романов, в которых героями были бы мелкие чиновники, или эпистолярных повестей о них, кажется, не было. Об этой человеческой мелкоте писали, но она сама о себе не говорила — ни о своем настоящем, ни о прошлом.

В чистом эпистолярном романе письма почти всегда содержат в себе элементы воспоминаний. Они — записи происшедшего и анализ происшедшего. Взгляда со стороны, необходимого для анализа происходящего, они не

---

[1] В. Г. Белинский, т. IX, стр. 48.

содержат, но эпистолярный роман иногда использует технику перекрещивающихся писем, при которой люди пишут друг про друга; кроме того, в письме, написанном про себя и про свои дела, герой, проговариваясь, сообщает о себе то, что он как будто бы и не осознает. В этом значение сказовых элементов в эпистолярных романах.

Для того чтобы эпистолярный роман был выбран как жанр, нужен интерес к герою, к его психологии, анализ его мыслей, а не приключений. В «Вертере» Гёте, после того как мы уже прочли прощальное письмо героя, снова идут новые письма: они продолжают анализ гибели.

Монолог героя сменяется голосами друзей, хотя действие уже окончено. Друзья не были одиноки. Для того чтобы Вертер стал героем эпистолярного романа, многое должно было измениться.

Сына купца, Вертера не пускали в немецкие дворянские дома, но жизнью его в романе заинтересовался весь мир.

XVIII век был эпохой расцвета эпистолярного романа, человек стал считать себя главным существом в мире и захотел строить жизнь для себя, не для семьи, сословия, государства.

Романы типографщика Ричардсона сравнивали с вещами Гомера; в романах поражала не судьба служанки Помелы, которая устояла перед соблазнителем и в результате стала женой лорда, а крупность масштаба, примененного при анализе чувств простой женщины, и подробность его.

Новое, послефеодальное грамотное человечество не только любило подумать само о себе, но и любило себя записывать.

Особенностью этого человечества была уединенность каждого из людей. Он рассматривал себя как своеобразного владельца кругом замкнутого государства.

Героем этого человечества очень рано стали владелец и губернатор необитаемого острова Робинзон Крузо. Робинзону Крузо некуда было писать писем, но он подводил письменные итоги особенности своего положения, сравнивал хорошее и плохое в своем островном балансе и выписывал сальдо в свою пользу.

Такое отношение было результатом внимательного отношения человека к самому себе. Это было пафосом эгоизма. Прозаичность анализа становилась поэтичной.

Хладнокровие и благоразумие, с которым определялось положение героя, создавало новое качество героя.

Жанр писем иногда использовался иначе: писали о знакомом, как о незнакомом. Для этого вводили неожиданного корреспондента и автора письма: так написаны «Персидские письма» Монтескье.

В русской сатирической литературе XVIII века «переписки» бывали самые разнообразные. Как «переписка» оформлялись журналы; наиболее известна «Адская почта», журнал в 1769 году издавал Федор Эмин, в 1788 году книга вышла уже без разделения на месяцы под названием «Куриер из ада с письмами».

Два издания выдержала крыловская «Почта духов», которая называлась так: «Почта духов; ежемесячное издание, или учения, нравственная и критическая переписка Арабского Философа Маликульмулька с водяными, воздушными и подземными духами; издал Иван Крылов. 2 части, СПб. 1789».

Была даже книга «Переписка моды, содержащая письма безруких мод, размышления неодушевленных нарядов, разговоры бессловесных чепцов, чувствования мебелей, карет, записных книжек, пуговиц и старозаветных манек, кунтушей, шлафоров, телогрей и проч.; соч. Н. Страхова. М. в Университетской Т. 1791 г.».

Но переписка бедного чиновника Девушкина с девушкой Варварой Доброселовой была издана через пятьдесят пять лет после издания переписки мебели и карет.

Зато Девушкин заговорил своим голосом и о своих чувствах и делах.

Старые романы в письмах как бы утверждали психологический самоанализ пишущих, правда, иногда часть писем воспринималась юмористически. Это мы видим у Смоллета. «Бедные люди» имеют двойную разгадку: это роман в письмах, которые содержат в себе роман тайн. Сама психология героев тоже не сразу разгадывается. Здесь есть использование опыта сказа гоголевской «Шинели».

Достоевский не только создает роман в письмах, но и привлекает в свой роман чрезвычайно большой старый литературный материал, подчеркивая его известность.

Бедный чиновник и девушка, живущая через двор напротив, выражая себя, одновременно преодолевают и побеждают старую литературную традицию, которая пересматривается с их новой точки зрения.

Самое главное для Достоевского — и он это достигает привлечением литературного материала — изменение масштабности образа. Он укрупняет Девушкина, занимает им весь первый план произведения. Уже не бедный чиновник ходит масштабной фигуркой у цоколей зданий и постаментов статуй, нет, они сами стали далеким фоном жизни бедного человека.

Форма эпистолярного романа удобна для включения в него элементов литературной критики, будто бы простодушной.

Гёте коротко передает в письмах Вертера литературное мнение Лотты.

Часть литературных мнений Гёте переданы героине, и это подчеркнуто в примечании автора. Героиня как бы сама становится музой произведения.

Таким образом, обогащение внутреннего содержания героя, введение образов литературы в его обиход — явление широко распространенное, но Достоевский обогатил униженного героя, и в этом одна из черт его своеобразия.

Я сделал довольно большое литературное отступление, но в свое извинение должен сказать, что роман «Бедные люди» Достоевского, несмотря на то что действие его происходит в меблированных комнатах, не менее литературен, чем мое отступление.

В этом романе герои читают и оценивают «Станционного смотрителя» и «Шинель».

«Станционный смотритель» безусловно нравится Девушкину. «Шинель» же приводит героя в негодование.

В то же время повесть Гоголя раскрывает глаза бедного чиновника и очеловечивает его через это познание. Можно сказать, что в романе сюжетное значение «Шинели» больше значения «Станционного смотрителя», хотя Быков и уводит у Макара Девушкина Вареньку, как гусар увез от Вырина Дуню.

Тема девушки, похищенной у бедняка, существует в «Бедных людях», но еще более важна тема униженного человека, перед которым внезапно раскрылась картина его унижения. В этом отношении положение Девушкина напоминает и о Поприщине. Поприщин, ухаживая за генеральской дочкой, ужаснулся, узнав из письма собачонки, что его волосы похожи на сено.

Девушкин после своего первого наивно влюбленного и цитатно-поэтического письма сам пишет любимой жен-

щине: «не пускаться бы на старости лет с клочком волос в амуры да в экивоки».

Роман Достоевского как будто проходит между новеллой Пушкина и новеллами Гоголя.

Кроме того, спародированы лубочные романы такие, какие должны были нравиться и нравились на самом деле Девушкину. С авторами их вел дружбу молодой Достоевский.

О Зряхове и стиле лубочных повестей он писал несколько раз; между прочим, в статье «Книжность и грамотность». Он отметил мнение Щербины — составителя так называемого «Читальника», что народу «по сердцу так называемый высокий чувствительный слог, вследствие чего «Битва русских с кабардинцами» и расходится у него в тысячах экземпляров».

Замечание это сам Достоевский считает «превосходным» и «даже довольно верным» [1].

О вещах Ратазяева Макар Девушкин решается спорить со своей корреспонденткой: ему этот высокий и чувствительный стиль нравится.

Литературность произведения увеличивается тем, что слуги в меблированных комнатах, в которых обосновался Макар Девушкин, носят традиционные тогда имена — Тереза и Фальдони. Имя Терезы еще как-то обосновано — она, по словам Девушкина, «чухонка». Фальдони в романе присутствует почти только своим именем; впрочем, он ссорится с Терезой и грубит Макару Девушкину: «...сами у какой-то по гривенничку христарадничаете».

«Тереза и Фальдони» — это знаменитый роман французского писателя Леонара, переведенного в начале XIX века на русский язык. Об этих любовниках писал и Карамзин, вспоминая их на их родине в Лионе.

Тереза и Фальдони любили друг друга, но юный Фальдони был смертельно болен, поэтому родители Терезы отказали ему в руке своей дочери. Тогда любовники пришли в каштановую рощу к сельскому храму, упали перед алтарем на колени и застрелились из пистолетов, украшенных лентами: они предпочли смерть разлуке.

Присутствие этих двух имен представляет собой отдаленное отталкивание от традиции еще не забытого

---

[1] Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч., т. XIII. Статьи, Госиздат, М.—Л. 1930, стр. 126.

сентиментального любовного романа, который знали, помнили хотя бы по карамзинскому напоминанию.

В романе Достоевского любят друг друга, не до конца признаваясь в своей любви, два бедных чудака, и в результате решаются на разлуку, хотя она для них хуже смерти.

Судьба их лишена всякой патетики, она не дает им украшенного лентами пистолета.

Макар Девушкин в последний час разлуки принужден возиться с пустяками — с тряпочками, не на его деньги покупаемыми.

Повесть книжна. Я не хочу сказать, что она взята из книг. Бытовое явление разгадано книгами, сопоставлено с ними.

Книжность делает героев интеллектуальными в противоположность почти бессловесному Акакию Акакиевичу.

Герои Достоевского пишут своеобразно, но писать они умеют, умеют и читать.

У Макара Девушкина в его растерянных плеоназмах, в чиновничьем многоговорении, бесчисленных уменьшительных словах сказывается определенная раздавленность человека, мизерность его, но она изменяется в ходе романа.

Достоевского упрекали в литературности. Молодой писатель очень часто оказывается книжнее старого. Он идет к новому основанию, к новой распашке быта, к обновлению ощущения через старое. Чем дальше, тем больше книжность преодолевается. Образы становятся первоначальнее.

Традиционна история Варвары Доброселовой. Повесть ее введена в роман условно, как найденная тетрадь. «Любезнейший Макар Алексеевич! Мне так хочется сделать вам что-нибудь угодное и приятное за все ваши хлопоты и старания обо мне, за всю вашу любовь ко мне, что я решилась наконец на скуку порыться в моем комоде и отыскать мою тетрадь, которую теперь и посылаю вам».

Дальше идет повесть.

Доброселова — дочка управляющего имением. Отец ее приехал из деревни, потеряв место. Он разоряется, озлобляется и умирает. Доброселова с больной матерью теряет свой домик и с Петербургской стороны переезжает на

Васильевский остров к дальней родственнице, Анне Федоровне. Родственница видит, что люди, попавшие к ней, беспомощны, груба с матерью и грубо-ласкова с дочкой. Анна Федоровна сводня. Она связана с богатым человеком Быковым. Живет в доме ее бедный студент (Покровский), мать которого, обольстив, Быков выдал за мелкого чиновника Покровского; это сказано обиняком, оправданным наивностью рассказчицы.

«Помещик Быков, знавший чиновника Покровского и бывший некогда его благодетелем, принял ребенка под свое покровительство и поместил его в какую-то школу. Интересовался же он им потому, что знал его покойную мать, которая еще в девушках была облагодетельствована Анной Федоровной и выдана ею замуж за чиновника Покровского. Господин Быков, друг и короткий знакомый Анны Федоровны, движимый великодушием, дал за невестой пять тысяч рублей приданого».

В романе Достоевского люди не говорят, а проговариваются. Доброселова, нехотя и сама не понимая до конца, говорит о том, как мать Покровского была продана Анной Федоровной помещику Быкову; брак с Покровским был фиктивный. Молодой Покровский — сын Быкова. Прямо говорится только, что Быков покровительствовал Покровскому. Дано это мимоходом: «Господин Быков, весьма часто приезжавший в Петербург... не оставил его своим покровительством».

Через рассказ о Покровском становится яснее фигура Быкова. Быков — судьба Вареньки. Он висит над бедными людьми и делает с ними что хочет. Намеком дано, что двоюродная сестра Вареньки, Саша, тоже досталась Быкову в жертвы.

Быков поступков своих не скрывает, хотя сводню Анну Федоровну ругает последними словами; себя он ни в чем не винит.

Схематичность истории преодолена тем, что она дана в пересказе человека, неясно представляющего истинные взаимоотношения людей.

Кроме того, третьестепенные герои получают резкую, хотя и одностороннюю, характеристику.

Студент Покровский учит Вареньку. Об этом заботится Анна Федоровна: ведь Варенька предназначена для Быкова. Саша и Варя изводят своего репетитора, который занимается с ними за стол и комнату.

Здесь в рассказе Вареньки вводится пьющий, опустившийся, влюбленный в своего названого сына старик Покровский. Он робко сидит перед своим сыном, приподымается со стула, когда тот с ним заговаривает, отвечает почти с благоговением, всегда «стараясь употребить отборнейшие, то есть самые смешные выражения».

Этот интерес к третьестепенному герою, показ его с неожиданной характерностью — у Достоевского первый набросок характера трогательного пьяницы, сделанный с внимательной жалостью к человеку, которого богач так позорно использовал.

Все отношения Вареньки с Покровским развиваются на книгах. Книги все время заполняют их роман. Девочка зашла к своему учителю: комната была полна книг. Она достала одну книгу, та оказалась латинской, она захотела поставить ее, полка сорвалась со стены. В этот момент вошел Покровский. Он начал с выговора, но заметил, что уже говорит не с ребенком. Заболевает мать Вари. Студент приносит Варе книги. Она их читает у постели больной матери — сперва невнимательно, потом находит в них новый мир.

Старик Покровский ходит к студенту, старается не пить, мечтает сделать ему подарок, собирает для этого медяки. Собирает деньги, зарабатывая рукодельем, и Варенька. Она хочет купить одиннадцатитомного Пушкина. У нее не хватает денег. На книжном развале она встречает старика Покровского. Бедняк хочет купить книгу. Букинисты теребят покупателя. К дорогим книгам он и не прицениваемся: «Нет, нет, это дорого,— говорил он вполголоса,— а вот разве отсюдова что-нибудь»,— и тут он начинал перебирать тоненькие тетрадки, песенники, альманахи; это все было очень дешево. «Да зачем вы это все покупаете,— спросила я его,— это все ужасные пустяки».— «Ах, нет,— отвечал он,— нет, вы посмотрите только, какие здесь есть хорошие книжки; очень-очень хорошие есть книжки!»

В результате девушка покупает собрание сочинений Пушкина вместе со стариком и позволяет ему преподнести книги от своего имени. Вскоре студент заболевает и умирает. Анна Федоровна удерживает его вещи и книги за долги. Старик в отчаянии: «Старик с ней спорил, шумел, отнял у ней книг, сколько мог, набил ими все

свои карманы, наложил их в шляпу, куда мог, носился с ними все три дня, и даже не расстался с ними и тогда, когда нужно было идти в церковь».

В описании писатель вытесняет рассказчика. Девушка, у которой умер любимый, не могла, вероятно, так внимательно следить за стариком и его странным горем, выделяя детали.

Вся картина похорон характеризована фигурой старика, который с книгами бежит на кладбище: «Полы его ветхого сюртука развевались по ветру, как крылья. Из всех карманов торчали книги; в руках его была какая-то огромная книга, за которую он крепко держался. Прохожие снимали шапки и крестились. Иные останавливались и дивились на бедного старика. Книги поминутно падали у него из карманов в грязь. Его останавливали, показывали ему на потерю; он поднимал и опять пускался вдогонку за гробом».

Описание у Достоевского обычно дается не сразу, а появляется повторно, расширяя и углубляя значение деталей.

Героиня «Бедных людей» пишет здесь, как талантливый писатель.

Ведение повествования в романах Достоевского от лица героев или от лица какого-то неведомого и литературно не окрашенного рассказчика используется Достоевским в описаниях.

Описания не даются сразу, а подготавливаются многократными показами, в которых все время расширяется количество деталей и углубляется их значение.

Рассказчик как будто не сразу понимает, что происходит. Этот способ давать описания у Достоевского применяется и в произведениях, написанных не от первого лица.

В «Бедных людях» работе с деталями в какой-то мере подчинены письма героев произведения. Детали освещены сюжетным развитием, ходом событий романа.

Книги — это мир Покровского, это то, что соединило Вареньку со студентом. Для старика Покровского книги — это только безнадежные воспоминания о сыне. Мир студента Покровского как бы рассыпается и гибнет в сознании старика Покровского на наших глазах.

Так новелла Вареньки до самой своей трагической кульминации построена на книгах, причем это связано

с наивностью сказа новеллы. Точность детали кажется не преднамеренной и создает новизну происшествия.

Макар Девушкин описывает свою новую квартиру и постепенно проговаривается, что живет не в комнате, а в кухне за перегородкой. Отдельные подробности — чад, очереди у самоваров, тяжелый воздух — появляются в письмах как бы по ошибке и невнимательности. Видно, что человек хочет скрыть обстановку, в которой он живет.

Его отношение к девушке сказывается в том, что он принял случайно зацепившуюся занавеску за сигнал. Он считает, что Варенька поняла его намек.

«Ну, а какова наша придумочка насчет занавески вашей, Варенька? Премило, не правда ли? Сижу ли за работой, ложусь ли спать, просыпаюсь ли, и уж знаю, что и вы там обо мне думаете, меня помните, да и сами-то здоровы и веселы. Опу́стите занавеску — значит, прощайте, Макар Алексеевич, спать пора! ...А ведь придумочка-то моя! А, что, каков я на эти дела, Варвара Алексеевна?»

Ему больше ничего и не нужно. Ему нужно, чтобы его любовь замечали. Он относится к Вареньке так, как Максим Максимыч относился к Бэле. У него есть соперники — мертвый юноша студент Покровский и другой — реальный соперник — Быков, но соперничают они с человеком, не претендующим для себя ни на что.

Постепенно выясняются размеры жертв Макара Девушкина. Он в целях экономии переехал в угол из квартиры. Он обманывает девушку, утверждая, что у него есть сбережения, и, извиняясь, посылает ей робкие подарки, в том числе книгу соседа-писателя.

Варенька задумана более культурной.

Она отвечает присылом «Шипели» и «Станционного смотрителя».

Истинным героем вещи является Макар Девушкин. Его чувства разнообразнее, от нежности он доходит до негодования. Кроме рассказа о Покровском, письма Вареньки носят служебный характер. Правда, они постепенно становятся все более дружественными, изменяется подпись.

В первых письмах корреспондентка подписывается: «Ваша Варвара Доброселова». Невольно обидев старика и извиняясь перед ним, она подписывается со старомод-

ной вежливостью, несколько холодной: «Честь имею пребыть наипреданнейшей и покорнейшей услужницей вашей Варварой Доброселовой». Дальше письма подписываются инициалами. Чувствуя, что она может погубить Девушкина, мечтая об отъезде, перед возможной разлукой Доброселова подписывается: «Вас любящая В. Д.».

Когда Девушкин запил, неудачно попытавшись защитить Вареньку, она подписывает свое письмо от 27 июля: «Вас сердечно любящая Варвара Доброселова».

Последующие письма подписаны инициалами, и только после того, как сама Варя видит, какой жребий ей «выпал», она подписывается: «Вас вечно любящая В.».

Основной конфликт романа — нежная любовь старого, почти комического влюбленного, готовность на жертвы, безнадежность этих жертв и самой любви.

Девушкин слаб, и в продолжение всего романа он, отдавая все, не может помочь Вареньке; не может хотя бы освободить ее от непосильной, плохо оплачиваемой, почти бесполезной работы.

Анна Федоровна не забывает про Вареньку. Появляются новые искатели, которым передан ее адрес. Макар Девушкин пытается заступиться. Об этом сперва мы узнаем из письма Вареньки: «Меня пугает еще ваша история с этими офицерами; я об ней темно слышала».

Выясняется, что Макар Девушкин пьет и пытается рыцарствовать, защищая девушку: «Я, Варенька, ничего, по правде, и не помню; помню только, что у него было очень много офицеров, или это двоилось у меня — бог знает. Я не помню также, что я говорил, только я знаю, что я много говорил, в благородном негодовании моем. Ну, тут-то меня и выгнали, тут-то меня и с лестницы сбросили; то есть оно не то чтобы совсем сбросили, а только так вытолкали».

В своем пьянстве Макар Девушкин не становится отвратительным.

Здесь пьяный человек — это человек, отказавшийся от действия, но понимающий свое падение. Пьянство — судьба слабого.

Тему пьяного — доброго и слабого человека, вокруг которого все гибнет, Достоевский впоследствии хотел развернуть в романе «Пьяненькие», но замысел не получил прямого осуществления.

Зато в новом романе «Преступление и наказание» появился образ Мармеладова, о котором мы будем впоследствии говорить подробнее.

Читают для того, чтобы узнать жизнь, научиться переживать счастье и горе, чтобы увеличить ощутимость эмоций. То, что я буду сейчас говорить, не указание на литературное заимствование, а замечание о разном понимании писателями одного и того же явления, причем писатели хотят в этом явлении показать основное в жизни.

Герой буржуазного романа самой судьбой предназначен для несчастья, он борется за свою позицию с прозой жизни. Герои добиваются любви, и автор опускает занавес после свадьбы.

Жизнь Лотты, в которую влюблен Вертер, поэтична потому, что любовь Вертера запретная, только вино утешает героя. Вертер, умница и красавец, пишет, обращаясь к богу:

«Зачем ты, сотворивший человека таким несчастным,— дал ему еще братьев, лишающих его последних крох и отнимающих единственное упование... Потому что надежда на целебный корень, на сок винограда есть не что иное, как упование на тебя, который во все, что окружает нас, вложил целебную, облегчающую силу, в которой мы ежечасно нуждаемся».

Вертер пьет вино перед смертью. Несчастье людей и для него закон жизни.

Достоевский в первой вещи не только жалел людей, не только анализировал несчастья, но и говорил с негодованием о противоестественности страданий.

Макар Девушкин (а потом Мармеладов) пьют потому, что безысходна их собственная жизнь, они, так сказать, пьют из гордости за настоящее человечество, к которому они себя не причисляют.

О красоте и пользе страдания говорят не они, а сыщик Порфирий.

Когда-то, разбирая жизнь старосветских помещиков, Белинский назвал человечество «бедным».

Достоевский негодовал на бедность человечества.

«Бедные люди» — это не только бедные чиновники, это все человечество, которое не преодолело пока своей бедности. От «Бедных людей» Достоевский шел к заговору, к революции. Тот город, который его окружал, не принят

им, потому что он не для людей. Достоевский ближе узнал утопический социализм уже после того, как написал «Бедные люди». Но когда у петрашевцев перед романистом развернули картину капиталистического города, города «срама» и унижения, то романист увидал то, к чему он сам уже пришел в своих романах, анализируя жизнь методами художника.

Противоречия города он узнавал через прямое видение.

Города этого не должно быть. Он не реален для Достоевского и в 1848 и в 1875 годах.

В «Подростке» он писал про Петербург:

«Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизкий город...»

Петербург Достоевского не тот город, который любили описывать до него. Это город, в котором «окна, дырья и монументы».

Достоевский так и записал в записной книжке: после слов «Люблю тебя, Петра творенье» — Виноват, не люблю его».

Отношение героев Достоевского к городу враждебное. Об этом подробнее скажу в связи с повестью «Слабое сердце» и романом «Преступление и наказание». Напомню про ближайшего соседа Макара Девушкина — про Мармеладова. Мармеладов тоже пил, тоже был прощен генералом и тоже хотел помогать слабым: он женился на Катерине Ивановне — штаб-офицерской дочери, пожалев вдову с тремя детьми.

Вот Петербург Мармеладова: «Полтора года уже будет назад, как очутились мы наконец, после странствий и многочисленных бедствий, в сей великолепной и украшенной многочисленными памятниками столице».

«Монументы» нужны Мармеладову для того, чтобы подчеркнуть униженное положение своего семейства: нужны для масштаба.

Прочие герои Достоевского, в том числе и Девушкин, ходят по тихим улицам и переулкам, главным образом расположенным в районе, ограниченном Фонтанкой, Мойкой и Екатерининским каналом. По каналам они ходят даже тогда, когда им надо идти за город. Дорога получается дальше, но так тише. На берегу каналов они назначают

свои свидания. На берегу Фонтанки Голядкин увидал своего двойника в первый раз.

Здесь те дома, в которых герои Достоевского живут, пьют; здесь они боятся жизни.

На Неву они выходят редко и тогда видят широкий ландшафт, огромный чужой город.

Те дома, в которых они живут сами, — не город, а щели в городе.

Письма Девушкина естественны, как разговор человека скрытного и наивного. Механизм переписки пригодился Достоевскому для перехода к роману-монологу, образцом которого являются «Белые ночи». После этого Достоевский поставил рядом с длинными монологами диалоги-споры.

Диалог продолжается непрерывно, то есть почти без ремарок, но в самом диалоге осуществляется рассматривание темы автором с разных точек зрения.

Обычно в эпистолярных романах герой дается неизменным. В «Бедных людях» образ Девушкина имеет ряд раскрытий.

В начале это самоотверженный человек, который решил экономить для того, чтобы помочь любимой девушке. Он аккуратен в расходах, благоразумен и в меру уважает себя.

По мере того как ухудшаются обстоятельства и выясняется, насколько слаб герой, изменяется и его положение в жизни: он запивает, сама Доброселова теперь принуждена поддерживать его, посылая ему сперва «полтинничек», потом тридцать копеек.

Движение романа имеет сложные перипетии. К концу как будто бы подготовляется благополучная развязка.

В. В. Виноградов в книге «Эволюция русского натурализма» комментирует слова Девушкина, который в письме к Вареньке предложил свой вариант окончания «Шинели»:

«А лучше всего было бы не оставлять его умирать, беднягу, а сделать бы так, чтобы шинель его отыскалась, чтобы тот генерал, узнавши подробнее об его добродетелях, перепросил бы его в свою канцелярию, повысил чином и дал бы хороший оклад жалованья...»

В. В. Виноградов говорит, что Достоевский в развязке своего романа как бы исполнил пожелание Девушкина, и отмечает, что «современники уловили в этой сцене (с ге-

нералом. — *В. Ш.*) ...контрастный параллелизм с «Шинелью» [1].

Напомню об этой сцене. Бедный чиновник провинился, его вызвали к генералу. Здесь он увидал себя в зеркале и почувствовал, что гибнет. Девушкин не просто обтрепан — он оборван: пуговка на его вицмундире висит, одна «вдруг сорвалась, отскочила, запрыгала (я, видно, задел ее нечаянно), зазвенела, покатилась и прямо, так-таки прямо, проклятая, к стопам его превосходительства, и это посреди всеобщего молчания!»

Девушкина пожалели, но социальные проблемы не решаются жалостью и вежливым обращением.

Генерал добр. Он дал бедному Девушкину сто рублей собственных денег, пожал ему руку и только-только не повысил его в чине.

Сцена эта, взятая отдельно, действительно противопоставлена «Шинели». На самом же деле она развивает гоголевскую тему, потому что после нее идут сцены окончательной моральной гибели Девушкина, который остается один.

Девушкин в романе гибнет не потому, что он пьет или что у него начальство жестоко. Ему не предназначена жизнь, и это точно и строго доказано в романе путем исключения сюжетных случайностей. Он гибнет при наиболее благоприятной обстановке, сложившейся вокруг него. Это сделано писателем художественно сознательно.

Сцена с оторвавшейся пуговицей была анализирована Белинским; сохранилась запись Достоевского, его разговор с великим критиком.

«Не может быть, чтобы вы в ваши двадцать лет уж это понимали. Да ведь этот ваш несчастный чиновник — ведь он до того заслужился и до того довел себя уже сам, что даже и несчастным-то себя не смеет почесть от приниженности, и почти за вольнодумство считает малейшую жалобу, даже права на несчастье за собой не смеет признать и, когда добрый человек, его генерал, дает ему эти сто рублей — он раздроблен, уничтожен от изумления, что такого, как он, мог пожалеть «их превосходительство», не его превосходительство, а «их превосходительство», как он у вас выражается! А эта оторвавшаяся пуговица, а эта

---

[1] В. В. Виноградов, Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский, «Academia», Л. 1929, стр. 361.

минута целования генеральской ручки, — да ведь тут уж не сожаление к этому несчастному, а ужас, ужас! В этой благодарности-то его ужас! Это трагедия! Вы до самой сути дела дотронулись...» [1]

Тут два вопроса.

Первый — понимал ли Достоевский социальное значение сцены, то есть ужас благодарности?

Может быть, во время написания не понимал, но ведь после написания «Бедных людей» Достоевский вошел в революционный заговор.

Второй вопрос: понимал ли Достоевский художественное значение этой сцены? Родилась ли она внезапно или она художественно построена, преднамеренно подготовлена для произведения того самого впечатления, которое пережил Белинский?

Сюжетная кульминация гибели человека, потеря им своего социального положения построена так, что она кажется неожиданной. Читатель не может и не должен предвидеть, что чиновник перед лицом начальства будет пытаться приставить оторвавшуюся пуговицу. Но именно для того, чтобы сцена была неожиданна, она должна быть тщательно подготовлена. Это сделано Достоевским художественно сознательно.

Мы из обмолвок Девушкина знаем, что он обносился. Варенька 27 июля пишет ему: «...продали даже свое платье, когда я больна была».

Сам Девушкин пишет ей вскоре: «Да, уж натурально робеешь, когда сквозь одежду голые локти светятся да пуговки на ниточках мотаются».

Через несколько дней, говоря о своих проектах займа, Девушкин перечисляет необходимые расходы: «Теперь пуговки, дружок мой! Ведь вы согласитесь, крошечка моя, что мне без пуговок быть нельзя; а у меня чуть ли не половина борта обсыпалась!»

Все эти упоминания идут плотно. Рядом с ними даны общие разговоры об униженности плохо одетого человека. Тут же дается «бунт» Девушкина против «позлащенных палат».

Таким образом, вся сцена с пуговкой драматургически подготовлена для того, чтобы получилась кульминация

---

[1] Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч., т. XII. Дневник писателя, Госиздат, М.—Л. 1929, стр. 31—32.

унижения человека и мнимое разрешение конфликта. Достоевский это понял в двадцать лет. После ста рублей, полученных от генерала, Девушкин опять мучительно ищет работу — переписку.

Ничего не изменилось и ничего не кончилось, хотя пуговицы и на месте.

Кульминация сцены кажется естественно родившейся; постепенная подготовка была все время за порогом сознания. Это приводит к ощущению прямого случайного высказывания, открытия чего-то непонятного для самого художника.

Но сама кульминация в художественном произведении часто становится основой для новых сюжетных перипетий и нового поворота изображения.

Примирение Девушкина с действительностью будет опровергнуто появлением Быкова.

Герой был как будто спасен; он послал Вареньке сорок пять рублей вместе с просьбой молиться за его превосходительство.

Пусть на квартире смеются над Девушкиным, который всем рассказывал о добродетели своего начальника. Девушкин полон раскаяния за свой прошлый дебош и либеральные мысли.

В его душе мир и тишина. Наступает, так сказать, сюжетное равновесие.

В «Живом трупе» Л. Н. Толстого художник разговаривает с Федей Протасовым о жизни и о живописи. Федя Протасов говорит о контрасте в любви. Художник Петушков отвечает: «Да, это у нас в живописи валёр называется. Только тогда можно сделать вполне ярко-красный, когда кругом... Ну, да не в том дело. Я понимаю, понимаю...»

В живописи ярко-красное можно сделать зеленым, окружающим ярко-красное. Толстому здесь нужна только идея контраста. Громкое у певца, как говорил Шаляпин, дается через тихое. Тишина и умиротворенность души Девушкина нужна для подготовки появления нового героя в определенной художественной инструментовке с использованием темы, как будто позабытой.

Варенька тревожно сообщает, что господин Быков в городе и даже был у нее на квартире в ее отсутствие.

У Девушкина есть социальный родственник, как бы тень его — это униженный, не платящий за квартиру

жилец меблированных комнат Горшков. Он унижался даже перед Девушкиным.

Существование его отмечено в письмах Девушкина к Вареньке пунктиром бедствий: тихий плач, тихая смерть ребенка.

Теперь Горшков оправдан по суду: ему присудили «знатную сумму денег». Начинается кульминация подъема Горшкова: для него, как и для Девушкина, торжествует справедливость и происходит его социальное восстановление. Уже и хозяйка на него стряпает, что является как бы признанием полноценности жильца. Соседи усаживают Горшкова с собой играть в карты. Он как все.

Горшков при встрече, мертво улыбаясь, жмет руку Макару Алексеевичу, потом он лег спать в своей комнате и... «умер Горшков, внезапно умер, словно его громом убило!».

История Горшкова, как мы уже говорили, все время сопоставляется с историей Девушкина. Бедные люди гибнут и в удаче.

В то же время история Горшкова отодвигает развязку и делает ее неожиданной.

Перипетии романа сложны. Рукопожатие генерала и неожиданные сто рублей вернули Девушкина на старое его место: он больше бунтовать не может, но именно старое положение героев приводило и продолжает приводить их к бедствию.

Удача и даже жалость для них опасны.

На этом построен рассказ Достоевского «Слабое сердце».

Друг Достоевского Яков Бутков написал рассказ «Сто рублей» о бедном человеке, который сошел с ума, выиграв в лотерее.

У Достоевского сюжетное построение сложнее. Макар Девушкин получает письмо от Вари: к ней пришел Быков, обругал нехорошим словом Анну Федоровну, прибавил: «С моей стороны и я в этом случае подлецом оказался; да ведь что, дело житейское».

Разгадывается смысл недомолвок Вареньки про ее прошлое. В начале переписки она сообщала: «Анна Федоровна говорит, что я по глупости моей своего счастья удержать не умела, что она сама меня на счастие наводила, что она ни в чем остальном не виновата и что я сама за честь свою не умела, а может быть, и не хотела вступиться. А кто же тут виноват, боже великий! Она говорит,

что господин Быков прав совершенно, и что не на всякой же жениться, которая... да что писать!»

Теперь Быков предложил женитьбу; ему надо лишить племянника наследства. Про Девушкина он знает; хочет послать ему пятьсот рублей; спрашивает — довольно ли. Как будто все хорошо. Удача героини романа Ричардсона Помелы повторилась. Доброселовой возвращено честное имя; не осталось времени и думать. Письмо кончается страшными словами: «Быков уже здесь».

Быков заказывает для Вареньки богатое приданое, и тут Достоевский дает психологическую деталь: Варенька решилась на брак, потому что ей некуда деваться и потому, что не хочет погубить Девушкина. Брак для нее тяжек, тем более что Быков настоящий отец Покровского; он мог бы спасти человека от болезни и от нужды, но просто не захотел.

В то же время Доброселова начинает помыкать Девушкиным, забрасывая его поручениями, все время напуганно и ошеломленно повторяя про «господина Быкова».

В письме от 27 сентября выражение «господин Быков» на одной страничке повторено семь раз. То, что господин Быков не стал просто Быковым, став женихом, то, что его Варенька называет так официально, характеризует ее положение: сама она не госпожа.

В письме дано Девушкину восемь поручений, очень точных и почти пародийных по непонятности терминов.

Этими пародийными терминами и растерянными ответами Девушкина передана трагичность положения.

Варенька пишет: «Да скажите еще, что я раздумала насчет канезу; что его нужно вышивать крошью. Да еще: буквы для вензелей на платках вышивать тамбуром; слышите ли? тамбуром, а не гладью. Смотрите же не забудьте, что тамбуром! Вот еще чуть было не забыла! Передайте ей, ради бога, чтобы листики на пелерине шить возвышенно, усики и шипы кордонне, а потом обшить воротник кружевом или широкой фальбалой...»

Девушкин совершенно запутался и сбился, неверно пересказывая слова и бегая по магазинам на Гороховой. Он и в церковь не пришел на свадьбу Вареньки — разболелся.

Пишет он про Варину служанку Федору, хочет переезжать к ней на квартиру, то есть на старую квартиру Вареньки: «Я ваше шитье рассматривал. Остались еще тут

лоскуточки разные. На одно письмецо мое вы ниточки начали было наматывать».

У бедного человека остается один мусор и брошенная комната.

Варенька пишет ему письмо с неожиданным обращением: «Бесценный друг, мой Макар Алексеевич». И подписывается: «Вас вечно любящая».

Девушкин безнадежно умоляет любимую не уезжать: «Чем он для вас вдруг мил сделался? Вы, может быть, оттого, что он вам фальбалу-то все закупает, вы, может быть, от этого! Да ведь что же фальбала? зачем фальбала? Ведь она, маточка, вздор! Тут речь идет о жизни человеческой, а ведь она, маточка, тряпка фальбала; она, маточка, фальбала-то тряпица».

Фальбала неожиданно стала главной деталью и звучит, как страшное слово.

Быков и фальбала пришли как рок. Девушкин знает, что Варенька уходит от него не из-за фальбалы, но фальбала оказалась горестной отделкой человеческого несчастья.

Подпись Вареньки на письме тоже не совсем правда. Девушкин только лучше Быкова, хотя сострадательная любовь к нему теперь, в разлуке, будет вечной.

Гибель Вареньки обставлена пустяковыми подробностями. Так как вещи, которые ей дарит Быков, остаются быковскими, то все эти пустяки и даже слово «фальбала» начинают звучать трагически.

Когда Макар Девушкин безнадежно пытался сделать заем и вымазался в грязи, упав на улице, департаментский сторож отказался почистить его казенной щеткой. Макар Девушкин для других ветошка, рвань, последнее человеческое унижение.

Быков уже покрикивает. Он уже ограничивает женщину в покупках. Его великодушие и задор исчерпаны.

Варенька уезжает, оставляя Девушкину его собственные письма. Вместо развязки дано уничтожение героев.

Вот с каким романом ночью прибежали к Белинскому Некрасов и Григорович. Вот о каком романе говорили, что появился новый Гоголь.

Так начался спор «за» и «против», полный неожиданностей.

Белинский назвал «Бедных людей» «первым русским социальным романом». Появилась слава, появились слухи,

и гордость писателя, и эпиграммы на него, и всякая иная «фальбала».

Литературная эволюция — явление очень сложное.

Прежде всего, эта «эволюция» перебивается сдвигами, сбросами. Литературные пласты оказываются смятыми горным давлением истории. Литературные сдвиги ощущаются современниками как смена школ; разговоры об этих сменах школ могут быть тоже смятыми и спутанными, но смена школ — это реальность ощущения времени. Это изменение структур привычных значений вещей. В то же время это изменение взаимоотношений того, что в прошлом казалось закрепленным на век.

Поэтому одно то, что эпоха Гоголя ощущается всеми современниками как эпоха смены систем, запрещает нам передвигать рубеж сдвига с «Шинели» на «Бедных людей».

Отречение Девушкина от «Шинели», борьба героя новой повести с героем старой повести именно доказывает то, что Девушкин узнает себя в Акакии Акакиевиче; он чувствует себя изображенным, как бы разоблаченным и хочет вернуться в старую, условную форму. Повесть «Станционный смотритель», в которой не дается анализ переживаний героя и есть условная «благополучная развязка», кажется Девушкину более человечной.

Если же говорить о чисто языковой форме «Бедных людей», то в «Бедных людях» много эпистолярной условности, что отмечали современные критики.

Поэтому перенос рубежей новой эпохи с «Шинели» на «Бедных людей» мне кажется неудачно предпринятым.

Настаивая на парадоксальной мысли, В. В. Виноградов затруднил развитие собственных анализов.

ВЕЛИКОЕ ОЖИДАНИЕ

В России было тихо. Все происходило по правилам: на улицах запрещалось курить; ношение усов штатским — запрещено.

Белинский в статье «Парижские тайны» писал в 1844 году, вспоминая революцию 1830 года:

«Сражаясь отдельными массами из-за баррикад, без общего плана, без знамени, без предводителей, едва зная против кого и совсем не зная за *кого* и за *что*, народ тщетно посылал к представителям нации, недавно заседав-

шим в абонированной камере: этим представителям было не до того; они чуть не прятались по погребам, бледные, трепещущие. Когда дело было кончено ревностию слепого народа, представители повыползли из своих нор и по трупам ловко дошли до власти, оттерли от нее всех честных людей и, загребя жар чужими руками, преблагополучно стали греться около него, рассуждая о нравственности. А народ, который в безумной ревности лил свою кровь за слово, за пустой звук, которого значения сам не понимал, что же выиграл себе этот народ? — Увы! тотчас же после июльских происшествий этот бедный народ с ужасом увидел, что его положение не только не улучшилось, но значительно ухудшилось против прежнего. А между тем, вся эта историческая комедия была разыграна во имя народа и для блага народа!» [1]

Русский критик учил русского читателя и писателя тому, чего еще не понимал Эжен Сю: «...что зло скрывается не в каких-нибудь отдельных законах, а в целой системе французского законодательства, во всем устройстве общества» [2].

Приближался конец первой половины XIX века.

Шестьдесят лет прошло с того времени, когда на улицах Москвы, узнав о взятии Бастилии, целовались незнакомые.

Первая французская революция заключила XVIII век, победила, исчерпалась. После нее над миром прошли войны Наполеона, его презрение к обычному человеку и к идеалу; обострилась борьба за богатства.

Великое разочарование овладело человечеством. Оно осталось бедным, несчастливым и обманутым.

Вот что писал Достоевский о Великой французской революции, связывая ее неудачи с появлением байронизма, с новой надеждой человечества — социализмом. (Статья написана в 1877 году.)

«После исступленных восторгов новой веры в новые идеалы, провозглашенной в конце прошлого столетия во Франции, в передовой тогда нации европейского человечества наступил исход, столь не похожий на то, чего ожидали, столь обманувший веру людей, что никогда, может быть, не было в истории Западной Европы столь грустной

---

[1] В. Г. Белинский, т. VIII, стр. 171.
[2] Там же, стр. 174.

минуты... Новый *исход* еще не обозначался, новый клапан не отворялся, и все задыхалось под страшно понизившимся и сузившимся над человечеством прежним его горизонтом. Старые кумиры лежали разбитые. И вот в эту-то минуту и явился великий и могучий гений, страстный поэт»[1].

Таким гением Достоевский считал Байрона.

Стояло рядом в первой половине прошлого столетия женское имя.

Достоевский в «Дневнике писателя» по поводу смерти Жорж Санд писал:

«Это одна из наших (т. е. *наших*) современниц вполне — идеалистка тридцатых и сороковых годов. Это одно из тех имен нашего могучего, самонадеянного и в то же время больного столетия, полного самых невыясненных идеалов и самых неразрешимых желаний...» [2]

Писал дальше, что после революции «передовые умы слишком поняли, что лишь обновился деспотизм... что новые победители мира (буржуа) оказались еще, может быть, хуже прежних деспотов (дворян)...» [3]

Достоевский вспоминал дальше не об отчаянии, а о надежде: «...явились люди, прямо возгласившие, что дело остановилось напрасно и неправильно, что ничего не достигнуто политической сменой победителей, что дело надо продолжать, что обновление человечества должно быть радикальное, социальное» [4].

Так вспоминал писатель веру своей молодости.

В России все было тихо. Но «Бедные люди» уже были напечатаны и прочтены. В деревнях, в городах читали романы Жорж Санд.

Герцен в эмиграции 31 декабря 1847 года закончил очерк «Перед грозой». Там русский говорил с представителем европейского скептицизма. Последний вопрос статьи Герцена был: «...отчего вам кажется, что мир, нас окружающий, так прочен и долголетен?» [5]

Запомним точно: старый мир считали не только недолговечным, но и недолголетним. Так думали и в кружке петрашевцев.

---

[1] Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч., т. XII, Дневник писателя, стр. 349—350.

[2] Там же, т. XI, стр. 308.

[3] Там же, стр. 312.

[4] Там же.

[5] А. И. Герцен, т. VI, стр. 39.

Виктор Гюго верил в святость борьбы с королевской властью, но для него была непонятна борьба с республикой.

Июньские баррикады, воздвигнутые против буржуазии, казались ему бунтом толпы, хотя он и описывал защитников баррикад, как святых.

Русские мечтатели были убеждены, что они стоят на пороге нового мира и новый мир будет строиться по новому плану. Они ждали социальной революции. Мечта овладела поколением.

Не только Федор, но и Михаил Достоевский, человек жесткий и впоследствии мечтающий об обогащении, ходили к Петрашевскому, брали у него книги. Здесь были братья Майковы, Салтыков, А. П. Милюков, Стасов, много художников, географ П. Семенов, поэт Плещеев, Д. Д. Ахшарумов и молодой пианист Рубинштейн. Был «заговор идей», и очень широкий. Многие старались потом передумать и забыть, многие старались скрыть потом, что они думали в юности.

Кружок Петрашевского собирался. От него уже отделились новые, более радикальные кружки.

В одном из них Достоевский, похожий на Сократа перед смертельной чашей цикуты, призывал друзей создать тайную типографию, чтобы через нее обратиться к народу.

Фурьеристы утверждали, что мир, в котором находился человек их времени, дисгармоничен и человек не может прийти, не зная законов, управляющих миром, в состояние гармонии.

Фурьеристы утверждали также, что «формы общежития доселе всегда изменялись и по сущности своей могут изменяться еще; природа же человека всегда оставалась постоянною и в своей сущности никак измениться не может» [1].

У человека нет пороков, у него есть коренные стремления, то есть причины его действий. Необходимо «сделать так, чтобы то, что служит к удовлетворению моих стремлений, не только не вредило бы никому другому, но было бы согласно с выгодами всех...» [2].

Мир пока дисгармоничен. Фурьеристы понимали дисгармоничность мира, его противоречия, внутреннюю его

[1] «Дело петрашевцев», т. II, АН СССР, М.—Л. 1941, стр. 293.
[2] Там же. стр. 294.

несчастливость, порочность строя не только русского, полуфеодального, но еще больше капиталистического, понимали очень ясно. Они стремились к тому, чтобы анализировать человеческие страсти. Среди страстей Фурье называл дружбу, или товарищество, честолюбие, любовь и родственность (семейные отношения).

Сам Фурье предлагал точные и очень фантастические способы удовлетворить человеческую природу и сделать человека тем счастливым.

Нужно было возродить, восстановить, так сказать, сделать законными человеческие страсти.

От фурьеристов Достоевский научился анализу человеческих страстей. Идиллия фурьеризма, планы будущего, вероятно, увлекали его в самой общей форме, но фурьеризм помог ему увидать швы, которыми скреплены человеческие отношения, их принудительность, противоестественность, их уже наступившую историческую лживость.

Десять человек, празднующих годовщину рождения утописта Фурье, считали себя реальностью и говорили о своей жалости к современникам. Шел 1848 год.

Утопист говорил:

«Наше дело — высказать им всю ложь, жалость этого положенья и обрадовать их и возвестить им новую жизнь. Да, мы, мы все должны это сделать и должны помнить, за какое великое дело беремся: законы природы, растоптанные учением невежества, восстановить, реставрировать образ божий человека во всем его величии и красоте, для которой он жил столько времени. Освободить и организовать высокие стройные страсти, стесненные, подавленные. Разрушить столицы, города, и все материалы их употребить для других зданий, и всю эту жизнь мучений, бедствий, нищеты, стыда, срама превратить в жизнь роскошную, стройную, веселья, богатства, счастья, и всю землю нищую покрыть дворцами, плодами и разукрасить в цветах — вот цель наша, великая цель, больше которой не было на земле другой цели...

Мы здесь в нашей стране начнем преобразование, а кончит его вся земля» [1].

Достоевский был не только мечтателем. Он был заговорщиком. Он верил, что можно переделать жизнь. Впоследствии он говорил, что петрашевцы верили в поддержку

---

[1] «Дело петрашевцев», т. III, АН СССР, М.—Л. 1951, стр. 113.

народа, и прибавлял: «...и имели основание, так как народ был крепостной»[1].

Достоевский хотел поставить типографию: он верил в восстание и был на левом крыле петрашевцев.

На собрании у Петрашевского Достоевский читал письмо Белинского к Гоголю.

ЧЕРЕЗ ЦЕПНОЙ МОСТ

Двадцать третьего апреля 1849 года в четыре часа ночи Ф. Достоевский был вежливо разбужен жандармами в своей квартире на углу Малой Морской и Вознесенского проспекта. Произошел тщательный обыск. У подъезда стояла карета. В карету сели пристав, жандармский подполковник и конвойный. Посадили в карету Федора Михайловича и повезли.

Уже начинались в Петербурге белые ночи. Созвездий в небе не было. Заря розовая, как замытая кровь, косо венчала город.

Везли по набережным каналов.

Третье отделение помещалось на Фонтанке, у Цепного моста. Летний сад наискосок, Инженерный замок напротив.

Достоевский впоследствии рассказывал о своем пребывании в Третьем отделении у Цепного моста:

«Там много было ходьбы и народу. Я встретил многих знакомых. Все были заспанные и молчаливые. Какой-то господин, статский, но в большом чине, принимал... беспрерывно входили голубые господа с разными жертвами. «Вот тебе, бабушка, и Юрьев день», — сказал мне кто-то на ухо. 23-го апреля был действительно Юрьев день»[2].

Начальство справлялось о том, наведен ли мост.

Была ранняя петербургская весна. По Неве шел лед. Вода стояла высоко, и мосты подняли круто.

У серых стен Петропавловки лежали льдины. Шпиль собора блестел.

Со шпиля вниз на кареты смотрел много видавший на своем веку ангел.

На допросе Федор Михайлович держался твердо.

---

[1] «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», СПб. 1883, стр. 83.

[2] Там же, стр. 101.

Член комиссии генерал Я. И. Ростовцев дал отзыв: «Умный, независимый, хитрый, упрямый». Его считали в деле «одним из важнейших».

Он говорил охотнее о Фурье, чем о себе и своих товарищах.

«Фурьеризм система мирная; она очаровывает душу своей изящностью, обольщает сердце тою любовью [с которою] к человечеству [полон], которая воодушевляла Фурье... когда он составлял свою систему, и удивляет ум своею стройностью. Привлекает к себе она не желчными нападками, а воодушевляя любовью к [человеку] человечеству. В системе этой нет ненавистей. Реформы политической фурьеризм не полагает; его реформа — экономическая» [1].

Но говорить приходилось и о революции, об истории:

«На Западе происходит зрелище страшное, разыгрывается драма беспримерная. Трещит и сокрушается вековой порядок вещей. Самые основные начала общества грозят каждую минуту рухнуть и увлечь... в своем падении всю нацию. Тридцать шесть миллионов людей каждый день ставят словно на карту всю свою будущность, имение, существование свое и детей своих! И эта картина не такова, чтобы возбудить внимание, любопытство, любознательность, [вчуже] потрясти душу... такое зрелище — урок! Это, наконец, история, а история наука будущего» [2].

Конечно, обвиняемый оговаривался, что уроки европейской истории не предназначены для усвоения Россией. Но смысл объяснений — вера в будущность нового человечества, в его целостность.

Следственное дело заключало в себе допросы многих людей. Ссорились ведомства.

Проходили месяцы. Достоевский сидел в Алексеевском равелине. Выпускали на прогулку под конвоем на четверть часа.

В маленьком садике, в котором Федор Михайлович гулял, было, как писал сам арестант, «почти семнадцать деревьев»: вероятно, присчитывались кусты.

Отошло лето. Небо потемнело совсем, и деревья в крепостном садике потеряли свои сосчитанные листья.

---

[1] Цитирую по книге Н. Ф. Бельчикова «Достоевский в процессе петрашевцев», АН СССР, М.—Л. 1936, стр. 91.

[2] Там же, стр. 79.

К середине ноября дело шло к концу. Генерал-аудитор предложил отправить Достоевского за «участие в преступных замыслах, распространение письма литератора Белинского, наполненного дерзкими выражениями против православной церкви и верховной власти и за покушение, вместе с прочими, к распространению сочинений против правительства, посредством домашней литографии...» — за все это назначалось восемь лет каторги.

Царь решил: «на четыре года, а потом рядовым» [1].

Он службу полковую знал и, разменяв наказанье, не уменьшил его, а прибавил тщательно разработанное устрашение.

Отправлять решили арестованных в кандалах, а перед этим объявить им смертную казнь.

Во имя социального обновления человечества утопист Достоевский стоял на эшафоте, сооруженном на Семеновском плацу перед рождеством 1849 года.

Мороз придавил Петербург. В морозном воздухе сверкал крест на церкви Вознесения и другой крест — четырехугольный, маленький, в руке священника. Сколько раз Достоевский в романах потом вспоминал те последние десять минут, которые ему остались перед смертью, как отдельно вдавились они в его мозг.

Достоевский записал в «Дневнике писателя»: «Приговор смертной казни расстреляньем, прочтенный нам всем предварительно, прочтен был вовсе не в шутку; почти все приговоренные были уверены, что он будет исполнен, и вынесли, по крайней мере, десять ужасных, безмерно-страшных минут ожидания смерти» [2].

Это испытание Достоевский тогда выдержал; он говорил: «Мы, Петрашевцы, стояли на эшафоте и выслушивали наш приговор без малейшего раскаяния».

Приговор был произнесен. Саваны надеты. Трое приговоренных уже были привязаны к столбам. Достоевский стоял в следующей тройке; платье каторжников, приготовленное на санях, свернуто было так, что тюки походили на гробы.

Стоит толпа, и никто из нее не должен умирать, а он,

---

[1] Цитирую по книге Н. Ф. Бельчикова «Достоевский в процессе петрашевцев», стр. 173.

[2] Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч., т. XI. Дневник писателя, стр. 138.

Достоевский, вместе с друзьями своими, должен умереть здесь, среди города, и никто не поможет.

Достоевский писал потом, что стоял он не среди худших, а среди лучших людей России и среди людей твердых.

Для них дело, за которое их судили, те понятия, которые ими владели, представлялись чем-то «очищающим, мученичеством, за которое многое нам простится! И так продолжалось долго».

Федор Михайлович из тюрьмы писал брату Михайлу, как бы утешая его: «Жизнь везде жизнь, жизнь в нас самих, а не во внешнем. Подле меня будут люди, и быть *человеком* между людьми и остаться им навсегда, в каких бы то ни было несчастьях не уныть и не пасть — вот в чем жизнь, в чем задача ее... Та голова, которая создавала, жила высшею жизнью искусства, которая сознала и свыклась с высшими потребностями духа, та голова уже срезана с плеч моих. Осталась память и образы, созданные и еще не воплощенные мной. Они изъязвят меня, правда!» [1].

Но были еще язвы, о которых не знал человек в своем тесном заключении.

История наносила человечеству новые раны.

Завтрашний день запаздывал, и это утяжеляло цепи каторжников.

Через пропасть к будущему как будто не было моста.

Это было неожиданностью.

Даже Герцен, который жил за границей и был хорошо осведомлен, не мог представить себе, какие качественные изменения должен претерпеть мир до того, когда наступит торжество гармонии. Он считал эпохи разлада эпохами редкими.

«...есть еще и третьего рода эпохи, очень редкие и самые скорбные, — эпохи, в которые общественные формы, переживши себя, медленно и тяжело гибнут... Вот тут-то и сталкивается лицо с обществом» [2].

Тогда рождается трагедия Достоевского: вечный спор «за» и «против», судорожное желание отступить, невозможность примирения. Душа сгорает, как колодки тормоза при сильном торможении.

Так родилась достоевщина.

---

[1] Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 129.
[2] А. И. Герцен, т. VI, стр. 121—122.

Везли петрашевцев в Сибирь на святках.

Проехал Федор Михайлович мимо квартиры Михаила Михайловича, мимо квартиры издателя Краевского; смутно видел елки с зажженными свечами сквозь замерзшие окна.

Утром остановились в Шлиссельбурге. Ямщики садились править, одевши армяки серо-немецкого сукна с алыми кушаками.

Над пустынями сиял морозный день. Ехали торопясь, просиживали в кибитках часов по десять, промерзали до сердца.

На дне саней в сене урчали десятифунтовые кандалы.

В Пермской губернии был мороз сорок градусов по Реомюру.

Грустна минута переезда через Урал.

Лошади и кибитки завязли в сугробах. Арестанты вышли из повозок и ждали, пока вытащат сани из рыхлого снега.

На западе, над Европой, низко к горизонту тускло светила последняя полоса вечерней зари, похожая на свет из-под двери не сильно освещенной комнаты.

Над Сибирью стояли крупные, надолго зажженные звезды.

У дороги стоял столб с гербом: на одной стороне было написано «Европа», на другой — «Азия».

Вдали простирались унылые взгорья — горелые, редкие, придавленные снегами леса.

В Тобольске попали на пересортировку: смотрели, как одних перековывают, а других нанизывали наручниками на длинные прутья. Пошли пешком. Дуров нес товарища на руках.

Шагали тысячи верст. Был Омск; унылая деревянная тюрьма с прогнившим полом, духота.

Каторгу Федор Михайлович прожил уединенно, молча, поссорившись с товарищами по процессу и не сойдясь с новыми товарищами по кандалам.

Четыре года он провел среди чужих для него людей: они враждовали с ним, вражда их не знала усталости.

За оградой — город без деревьев, с метелями зимой, с песчаными буранами летом. С другой стороны степь до горизонта.

От степи и от города Достоевского отделял тын; он сосчитал бревна тына, они служили ему календарем.

С арестантами Федор Михайлович не сошелся, хотя и писал про некоторых из них: «А между тем характер мой испортился; я был с ними капризен, нетерпелив. Они уважали состояние моего духа и переносили все безропотно... Сколько я вынес из каторги народных типов, характеров! Я сжился с ними и потому, кажется, знаю их порядочно. Сколько историй бродяг и разбойников и вообще всего черного, горемычного быта. На целые томы достанет. Что за чудный народ» [1].

Он видел людей, он по-своему их знал. Он не всему верил из того, что видел. Суд, проезд через Россию, которой, казалось, нет никакого дела до арестантов, приучили Достоевского к недоверчивому молчанию.

Прошли четыре года в казарме с прогнившими полами. Наступила солдатчина. О солдатчине в Семипалатинске Федор Михайлович писал и вспоминал мало.

Если бы у земли был бы край, то был бы тот край похож на Семипалатинск. Среди пыли и песка стоит несколько изб; там, впереди,— горы, пустыни Китая, в которые никто не ездил. Из тех гор бежит быстрый, порожистый Иртыш. Через Иртыш переправы — туда, в пустыни. За пустынями неведомые соленые озера, неведомые города с глиняными стенами: неведомая Бухара.

На том берегу стоят, как маленькие кругленькие чашечки с непромытыми донцами, задымленные юрты.

Иногда идут отчетливо вырезанные, затейливые силуэты верблюдов.

Весной степь цветет большими пятнами цветов, а потом высыхает.

Где-то мир. Гончаров плывет под чужими звездами, Некрасов издает журналы. Где-то воюют. Появляются новые имена.

Здесь испуг и память о бесконечных дорогах через пустую Россию.

Достоевский хотел смириться. Здесь он писал вещь «Дядюшкин сон», про который сам говорил впоследствии: «15 лет я не перечитывал мою повесть: Дядюшкин Сон. Теперь же, перечитав, нахожу ее плохою. Я написал ее тогда в Сибири, в первый раз после каторги, единст-

---

[1] Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 139.

венно с целью опять начать литературное поприще, и ужасно опасаясь цензуры... А потому невольно написал вещичку голубиного незлобия и замечательной невинности»[1].

Достоевский робко мечтал начать опять печататься; считал, что дело, за которое он пострадал, погибло навсегда. Думал о новой литературе, примеривал, пробовал разные способы писать и, может быть под влиянием своих разговоров с каторжниками и солдатами, думал о занимательном романе, понятном для каждого, о таком произведении, в котором интерес все время возрастал и одна неожиданность сменялась другой.

Писал Достоевский в то время и новую, по-новому построенную вещь «Записки из Мертвого дома».

Что создает единство художественного произведения?

Многие думают, что в литературном произведении все соединено судьбой одного героя или общностью судеб многих героев.

Часто такая общность дается условно. Герои «Отверженных» связаны случайным спасением генерала Понмерси при Ватерлоо. Спас генерала мародер Тенардье, который и в дальнейшем остается злодеем, тираном, доносчиком. Этот злодей — хозяин Козетты и враг Жана Вальжана — спасителя девочки. Злодея приняли за героя: в этом один из ключей сюжета.

Дети злодея находятся в сложных отношениях с другими героями. Гаврош помогает своему брату и сестре, даже и не узнав о родстве, которое его с ними связывало. Он же, не зная об этом, помогает бегству отца.

Условная общность героев произведения здесь существует для читателя, но не для действующих лиц. Тенардье связан с Мариусом тайной. Эта тайна сама содержит в себе сюжет, потому что в ней есть ошибка. Новая тайна, которую открыл Тенардье о трупе, унесенном Вальжаном с баррикады, тоже ошибка.

Эти блистательные сюжетные инструменты помогают закончить события романа, но делают разрешения конфликтов внешними.

Иногда условная сюжетность основывается на каком-нибудь документе. Это мы встречаем у Вальтера Скотта

---

[1] Ф. М. Достоевский, Письма, т. III, «Academia», 1934, стр. 85.

(«Пуритане»), у Диккенса («Крошка Доррит», «Холодный дом» и во многих других его романах), в романе Фильдинга «Том Джонс Найденыш» (там похищено письмо матери Джонса) и у Достоевского. В «Неточке Незвановой» девочка в книге находит письмо, содержащее тайну. В «Униженных и оскорбленных» Нелли носит на груди письмо, доказывающее, что она законная дочь злодея-князя Валковского. Письмо это по завету обманутой матери Нелли не должно быть показано. Оно не разрешает конфликта.

«ЗАПИСКИ ИЗ МЕРТВОГО ДОМА»

Возможны построения, в которых событийные связи или отсутствуют, или заменены чисто композиционными; задача создания ощущения единства произведения перенесена на другие элементы произведения.

Событийные связи, существуя в эпизодах в общем построении произведения, подчинены тому способу обозрения произведения, которое создает новое единство, воспринимаемое читателем, но не осуществляемое в судьбе героев.

Так построены «Записки охотника» и «Севастопольские рассказы».

Система связей отдельных повестей «Героя нашего времени» не совпадает с событиями жизни героя, а образует новое единство, основанное на способе раскрытия событий.

Искусство, двигаясь, расширяет пределы жизни, которую оно может осмыслить — исследовать через противопоставления и перипетии.

Широта применения определенных форм искусства не безгранична; для того чтобы увеличить эту широту, необходимо появление новых художественных средств.

В противоположном случае фабулы (мифы, по терминологии Аристотеля) повторяются.

Греческая драматургия использовала не весь запас мифов народа, зато некоторые мифы оказались использованными по многу раз. Это отметил Аристотель в своей «Поэтике»: «... как сказано раньше, трагедии изображают судьбу немногих родов. Изыскивая подходящие сюжеты, трагики случайно, а не благодаря теории, открыли, что в мифах следует собирать (выбирать. — *В. Ш.*) такой мате-

риал. Поэтому они вынуждены встречаться в тех домах, с которыми происходили такие несчастья»[1]. (Дело идет о столкновении друг с другом близких людей.)

Случаи и судьбы выбираются, сохраняются, переосмысливаются и меняются, но в определенном ограничении.

Слова Аристотеля не означают, что люди стремились описывать то, что легко описать. Художники выбирали в мифе противоречивые положения именно как трудные положения.

Толстой впоследствии говорил: «В драматическом произведении должно поставить какое-нибудь еще неразрешимое людьми положение и заставить его разрешать каждое действующее лицо сообразно его внутренним данным».

Эти противоречивые положения освещают как зажженная спичка мир, тот мир, который вне противоречий не постигается. Поиски новой художественной формы сводятся к выяснениям новых противоречий, создаваемых действительностью.

Кончается средневековье, умирает, вернее — становится спорной церковная мораль, появляется «Декамерон».

Новеллы, которые входят в этот сборник, переживший уже более полутысячи лет, были и прежде известны.

Одна из рассказчиц — Эмилия — начинает в шестой день свою новеллу с оправдания: «...сегодня вы предвосхитили у меня более двух новелл, из которых я намеревалась рассказать вам какую-нибудь...»

Таким образом, из восьми новелл, рассказанных в тот день, две были настолько известны, что их могли бы рассказать разные рассказчики.

Значит, изобретение Боккаччо, то, что сохранило его новеллы как единое целое, не новизна происшествия.

Что же представляет единство в творчестве Боккаччо, то есть что соединяет для нас эти бегло пересказанные приключенческие романы, реализованные в действие эротические метафоры и записанные, прямо как будто с голоса, удачные изречения людей?

Новое отношение рассказчика к рассказываемому.

Если «бродячие сюжеты» существуют, то бродят они, ища себе работы. Они работают на разных хозяев — в разные эпохи. Новые отношения переосмысливают старые художественные формы, сталкивают между собой, изме-

---

[1] Аристотель, Поэтика, «Academia», Л. 1927, стр. 57.

няя их функцию; заставляют смеяться там, где прежде плакали, или открывают в смешном источники слез.

Время, в котором работал Достоевский, было временем, когда изменялись и не могли измениться до конца самые понятия о нравственном и безнравственном.

Интерес к литературе, так сказать, очеркового характера у Достоевского в это время был очень велик. Мы можем сказать, что им владело два увлечения: увлечение детективным, приключенческим романом и реалистическим очерком.

Барон А. Е. Врангель записал, что читал Федор Михайлович в Семипалатинске: «Читал он мне, помню, между прочим, «для руководства» Аксакова, «Уженье рыбы» и «Записки ружейного охотника» [1].

Книги эти все, конечно, очень интересны, но их появление вместе, чтение их подряд уже дают представление и о каком-то поиске писателя, возвращающегося в литературу.

Если «Ужение рыбы», которое рассказывает о том, как удить рыбу в степных реках, могло хоть сколько-нибудь помочь ужению рыбы в быстром Иртыше, то охотой Достоевский в Семипалатинске не занимался. Он бессознательно искал новой формы для нового содержания. И искал не один. В это время очерковая литература создала свои классические произведения.

Точное название вещей С. Т. Аксакова: «Записки об ужении рыбы» (1847), «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии» (1852). Последняя книга, как мы видим, была литературной новинкой. Новинкой были и «Записки охотника» Тургенева.

«Севастопольские рассказы» Толстого относятся к той же литературе. Достоевский признавал талант Толстого, но думал, что тот много не напишет, считая, очевидно, что секретом художественного значения толстовских рассказов является их содержание. Исчерпав свой материал, писатель умолкнет.

Но «Севастопольские рассказы» сами основаны на большом литературном опыте и представляют не фиксацию действительности, а анализ ее. За опытом Толстого лежит опыт Лермонтова.

---

[1] Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. I, изд. «Художественная литература», М. 1964, стр. 255.

У Толстого в очерке «Севастополь в мае» есть рассуждение о том, кто является «героем моей повести». Это рассуждение напоминает нам о «Герое нашего времени» и спор Лермонтова о своем герое, который многим тогда казался антигероем.

Но главное, что было усвоено из опыта Лермонтова, — это построение произведения большого жанра из отдельных частей — произведений с разными событийными центрами и с разными точками зрения.

Конечно, система повестей создана не одним Лермонтовым, но и Пушкиным, Гоголем и многими другими очень талантливыми людьми, имена которых сейчас не буду напоминать. Но обрамляющая новелла только у Лермонтова переосмысливает все понимание произведения.

Только у него появляется новая форма.

«Записки из Мертвого дома» Достоевского в новом своем единстве связаны с единством Лермонтового «Героя нашего времени» и в меньшей мере с «Записками охотника». Этот роман составлен из системы повестей или очерков; отдельные герои то выступают на первый план, то уходят, становясь фоном.

У произведения есть свое обрамление, данное в форме рассказа о найденной рукописи, часть которой — это подчеркнуто в введениях к обоим произведениям — публикуется.

Достоевский решился назвать свое произведение романом, считая новое единство уже достигнутым.

Даже кавказский офицер, ставший каторжником, Аким Акимыч, аккуратный человек, выше всего ставящий службу, умеющий чудесно готовить и при всей своей ограниченности умеющий понимать психологию окружающих, напоминает Максим Максимыча, когда-то показанного Лермонтовым. Максим Максимыч у Лермонтова дан с симпатией, но и он показал ограниченность старого офицера.

Так же как и у Лермонтова, старый кавказец у Достоевского вводит нас в мир для нас новый.

Обрамление, предваряющее «Записки», так же как у Лермонтова в «Герое нашего времени», написано от лица человека, нашедшего рукопись. Стиль обрамления отличается от стиля «Записок»; оно более очерково, несколько даже фельетонно. Возьму примеры с первой страницы: «Вообще в Сибири, несмотря на холод, служить чрезвычайно тепло. Люди живут простые, нелиберальные; поряд-

ки старые, крепкие, веками освященные... Барышни цветут розами и нравственны до последней крайности. Дичь летает по улицам и сама натыкается на охотника. Шампанского выпивается неестественно много».

Тон этого «Введения» дает характеристику человека «нашедшего рукопись», отделяя его от «автора» «Записок».

В «Введении» иная Сибирь и иное отношение к жизни.

Выбор фельетонного стиля, его вульгарность создают резкость перехода к самим «Запискам».

Для сравнения вспомним «Героя нашего времени».

Мы видим ироническое и негодующее, презрительно-высокое вступление Лермонтова. Оно как бы написано в стиле вызова на дуэль.

За ним, в начале очерка «Бэла», идет вступление писателя-путешественника, который говорит о своих записках в светско-условно-презрительном тоне.

Стиль вступительных фраз и вся линия поведения этого анонимного путешественника отделяют его от Лермонтова.

Это совсем другой стиль, другое отношение к предмету, чем то, которое мы встречаем в самих «Записках», написанных от лица Александра Петровича Горянчикова, поселенца, родившегося в России дворянином и помещиком.

Стиль «Введения» утрированно легок для того, чтобы на фоне привольного житья показать мнительного до сумасшествия, загадочного, утомленного поселенца, при встрече с которым на сердце ложилась «несносная тяжесть».

Поселенец умирает. Рукопись его достается рассказчику, от лица которого написано «Введение».

«Записки» Александра Петровича — это «описание, хотя и бессвязное, десятилетней каторжной жизни, вынесенной Александром Петровичем. Местами это описание прерывалось какою-то другой повестью, какими-то странными, ужасными воспоминаниями, набросанными неровно, судорожно, как будто по какому-то принуждению. Я несколько раз перечитывал эти отрывки и почти убедился, что они писаны в сумасшествии».

Сами «Записки» написаны с чрезвычайной сдержанностью; вещи ужасные описываются как вещи обычные. Упоминание о другой части рукописи изменяет восприятие спокойного тона повествования. Отрывочность записей,

которую подчеркивает человек, печатающий куски рукописи, позволяет автору переставлять и сопоставлять куски. Они — оправдание вмешательства искусства в то, что называется документом.

Перед тем как перейти к анализу самих «Записок», напомню еще раз о Тургеневе. Достоевский писал впоследствии: «...выйдя, в 1854 году, в Сибири из острога, я начал перечитывать всю написанную без меня за пять лет литературу. «Записки охотника», едва при мне начавшиеся, и первые повести Тургенева я прочел тогда разом, залпом, и вынес упоительное впечатление»[1].

Спокойные и почти идиллические «Записки охотника» посвящены крепостному праву. Достоевский мог у Тургенева научиться этому необыкновенно острому взаимоотношению между страшным предметом рассказа и спокойным способом рассказывания.

Автор «Записок» Горянчиков вначале показан раздавленным. Он отрезан от жизни и даже при предложении прочесть новые журналы «он бросил на них жадный взгляд, но тотчас же переменил намерение и отклонил предложение, отзываясь недосугом».

Поселенец не ждет от мира хороших вестей.

Безнадежность развязки подчеркивается самим концом романа. Он кончается как будто благополучно: человека освобождают.

«Я подождал, покамест раскуют товарища, а потом подошел и сам к наковальне. Кузнецы обернули меня спиной к себе, подняли сзади мою ногу, положили на наковальню... Они суетились, хотели сделать ловчее, лучше.

— Заклепку-то, заклепку-то поворотп перво-наперво!.. — командовал старший, — установь ее, вот так, ладно... Бей теперь молотом...

Кандалы упали...»

Дальше идут бодрые слова; они кончаются так:

«Свобода, новая жизнь, воскресенье из мертвых... Экая славная минута!..» Но этот кусок, помещенный в конце главы, для читателя связан с окончанием другой главы той же части романа — «Госпиталь».

В госпитале умер арестант. Входит унтер-офицер.

«Совершенно обнаженный, иссохший труп в одних кандалах поразил его, и он вдруг отстегнул чешую, снял

---

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. XII, стр. 298.

каску, чего вовсе не требовалось, и широко перекрестился...

Но вот труп стали поднимать, подняли вместе с койкой; солома захрустела, кандалы звонко, среди всеобщей тишины, брякнули об пол... Их подобрали. Тело понесли. Вдруг все громко заговорили. Слышно было, как унтер-офицер, уже в коридоре, посылал кого-то за кузнецом. Следовало расковать мертвеца...»

Таким образом, роман и в начале и в конце рассказывает о раздавленном человеке. Раскован мертвец.

Голый мертвец в кандалах для каторги образ реальный, но резкий и тщательно подготовленный — отобранный; его неожиданность оправданна.

Умирает чахоточный. «Его хотели как-нибудь облегчить, видели, что ему очень тяжело... Он сбил с себя одеяло, всю одежду и, наконец, начал срывать с себя рубашку: даже и та казалась ему тяжелою. Ему помогли и сняли с него и рубашку».

Достоевский несколько раз говорил в своей книге о жестокости и ненужности кандалов. Не расковывают и больного. Мертвый человек, который никуда не может уйти, лежит в кандалах. Одежда арестанта снята. Осталось одно сопоставление: мертвец — кандалы.

Художник сделал выбор натуры, сделал сопоставление, открыл в страшном-обычном страшное-нечеловеческое.

Сознательность построения Достоевским этой сцены подтверждается анализом другой главы.

Голый мертвец в кандалах страшнее, непривычнее фигуры одетого закованного человека.

Одна из наиболее ярких глав «Записок» рассказывает о бане. Люди моются.

К бане приурочил Достоевский подробный рассказ о том, как каторжник снимал с себя белье в кандалах.

Баня переполнена: «Это был уже не жар; это было пекло. Все это орало и гоготало, при звуке ста цепей, волочившихся по полу... Обритые головы и распаренные докрасна тела арестантов казались еще уродливее. На распаренной спине обыкновенно ярко выступают рубцы от полученных когда-то ударов плетей и палок, так что теперь все эти спины казались вновь израненными. Страшные рубцы!.. Поддадут — и пар застелет густым, горячим облаком всю баню; все загогочет, закричит. Из облака пара замелькают избитые спины, бритые головы,

скрюченные руки, ноги; а в довершение Исай Фомич гогочет во все горло, на самом высоком полке... он торжествует и резким, сумасшедшим голосом выкрикивает свою арию: ля-ля-ля-ля-ля, покрывающую все голоса».

Автор от себя прибавляет, что «если все мы вместе будем когда-нибудь в пекле, то оно очень будет похоже на это место».

Каторжник Петров, сопровождающий в баню рассказчика, услыхал это, «поглядел кругом и промолчал».

Так создаются и обобщаются Достоевским в этом романе картины. Сперва кажется, что в романе идет свободная смена кусков-отрывков. Часто упоминается о том, что много «стушевалось, слилось между собой», материал вводится через выражение «я говорил уже», «но я уклонился от рассказа», «но я отклонился в сторону» — особенно в начале произведения.

После введения дается общее описание Мертвого дома, топография и первоначальная классификация людей. Сразу же без названия имени дан эпизод с Петровым, который хотел убить майора, и дано подробное описание одного преступления — убийства отца. Это описание разрушает конспективность первой главы.

После этого идет упоминание о работах, о контрабанде и о подаяниях. Глава кончается эпизодом с первой милостыней, копейкой, которую получил заключенный.

После главы «Мертвый дом» идет глава «Первые впечатления».

В ней дается характеристика каторжных работ и рассказывается о тягости вынужденного общего сожительства. Здесь начинается новелла об Аким Акимыче. Аким Акимыч вводится вместе с разговором о дворянах. Он тот человек, который может по незнанию сказать авторские слова о сущности классового различия на каторге.

«Во-первых, вы и народ другой, на них непохожий, а во-вторых, они все прежде были или помещичьи, или из военного звания. Сами посудите, могут ли они вас полюбить-с?»

Аким Акимыч — Вергилий этого каторжного ада.

Главная черта в его характеристике — аккуратная скука. Аким Акимыч, как и Максим Максимыч, идеальный службист, любящий службу. Он к арестантской куртке относится, как к мундиру, и перешил ее так, что в ней есть даже какой-то мундирный перехват. Он аккуратно

молится, считает себя очень умным человеком, гордится своим знанием жизни, говорит, как бывалый человек, о каторге «с хитренькой улыбкой». Он — николаевская скука, ранжир, порядок, продолжающийся и на каторге.

Проходит Аким Акимыч через всю вещь в двадцати пяти упоминаниях. Его собственная новелла очень проста: соседний горский князь, считающийся мирным, сжег крепость, комендантом которой был Аким Акимыч. Тот знал о причине пожара, заманил к себе князя, прочел ему наставление, как должен себя вести мирный князь, и расстрелял врага. За то он попал на каторгу, так и не поняв, за что он получил срок в двенадцать лет.

Аким Акимыч идет через весь роман, представляя собой средний уровень жизни, пошлость ранжира.

Последнее появление Акима Акимыча трогательно: ведь он все же жертва режима.

«В последний раз простились мы с Аким Акимычем.

— Вот и вам скоро! — сказал я ему.

— Мне долго-с, мне еще очень долго здесь быть-с,— бормотал он, пожимая мою руку. Я бросился ему на шею, и мы поцеловались».

Несмотря на этот поцелуй, Аким Акимыч, отдаленный родственник Максим Максимыча и Белкина, в этом романе изображен Достоевским с ненавистью.

Смиренный герой, которого уже скоро начнут превозносить А. Григорьев и Н. Страхов, дан здесь в своей социальной сущности. Николай I, негодуя на «Героя нашего времени», противопоставлял нужного ему Максим Максимыча вредному Печорину.

Не надо забывать, что в романе Аким Акимыч существует рядом с черкесами, людьми, с которыми он на каторге не сталкивается, а на воле, не замечая, угнетал.

Образ Аким Акимыча позволяет не патетически, а прозаически вводить в роман самые страшные подробности.

Тут же в рассказе Аким Акимыч второй раз дает характеристику майора. Майор дается с выделением всего страшного, что в нем есть, а дальше идет показ человека с иной стороны — описывается майор и его отношение к любимой собаке.

Если построить хронологически эпизоды, то получается так: разговор о положении дворянина на каторге с Аким Акимычем, обед на каторге, столкновение с каторж-

никами из-за особой пищи и разговор с поляком о положении дворянина на каторге. После этого врывается пьяный и страшный шинкарь — татарин Газин.

Появлением Газина на острожной кухне начинается третья глава; она, как и вторая, носит название «Первые впечатления».

Здесь время останавливается. Достоевский начинает говорить о том, как его удивил пьяный на каторге, о деньгах на каторге, о старике раскольнике, которому отдавали деньги на сохранение.

Достоевский решается дать здесь новеллу на полторы страницы о «дедушке», который пришел на каторгу за религиозное преступление и пользовался всеобщим доверием. Рассказ этот сюжетный, с двойным осмыслением героя; говорится не только о том, что он спокоен, но и о том, как плачет старик по ночам.

Этот эпизод заканчивается своеобразной разгадкой, куда прятал старик деньги, ему доверенные: «В одной из паль (бревен, из которых был сделан тын острога.— *В. Ш.)* был сучок, по-видимому твердо сросшийся с деревом. Но он вынимался, и в дереве оказалось большое углубление. Туда-то дедушка прятал деньги...»

Идет рассказ о способах тратить деньги, шинкарях, о контрабандистах, о нравах контрабандистов, о торговле водкой, после водки короткое упоминание о проституции, потом начинается разговор о педерастии на каторге, дается описание Сироткина и маленький рассказ о преступлении Сироткина; Сироткин, оказывается, был «дружен с Газиным, тем самым, по поводу которого я начал эту главу, упомянув, что он пьяный ввалился на кухню и что это спутало мои первоначальные понятия об острожной жизни».

Сироткин убил начальника после неудачного покушения на самоубийство: убил от слабости и отчаяния.

Потом начинается рассказ о Газине и о том, как его укрощают побоями. Побои ужасны. Всякого другого они бы убили. Но и Газин «все чаще и чаще ходил в госпиталь...».

Отступление о судьбе Газина наконец возвращает нас к моменту его появления. Рассказчик пишет: «Он (Газин.— *В. Ш.)* вошел в кухню».

Этим повторением Достоевский, восстановив всю цепь отступления, занявшего девять страниц, возвращается к действию.

Главной темой, все время присутствующей, является положение дворянина на каторге.

Газин хочет убить большой доской политических каторжников, пьющих чай.

Случайно катастрофа не происходит. Напряженность положения позволяла рассказчику вводить в повествование все новые и новые подробности.

Достоевский делает отступление за отступлением, все время давая все более и более разительный анализ того же материала. Отступления идут не от рассказа личной судьбы героя, а от линии рассуждения, которая тем самым становится главной.

Таким же образом при таком способе описания и при кажущейся случайности смены кусков создается единство произведения, охватывающее многих героев и не делящее их на главных и второстепенных.

Здесь надо напомнить о том, что эпизоды — внутренне законченные части произведения или, по крайней мере, однотемные части — существуют в смысловой противопоставленности друг другу. Это различные черты действительности, так выбранные и поставленные, что через их противоречия достигается целость познания.

Роман Достоевского — роман особого рода. В нем охватывается жизнь большого коллектива, причем основной герой, рассказчик, хотя и присутствует и много раз переосмысливается через отношения к нему других героев, но отодвинут на второй план.

Герои, так сказать, второстепенные, то есть другие обитатели тюрьмы, сперва упоминаются, потом даются с короткой характеристикой. Иногда эта характеристика заменяется целой новеллой о герое: так показана судьба Сироткина. После этого герой новеллы отводится на второй план и появляется в романе как будто эпизодически среди других людей.

Георгий Чулков в книге «Как работал Достоевский» заметил эти повторяющиеся моменты анализа, но отнесся к ним наивно: «В «Записках из Мертвого дома» есть, правда, несколько повторяющихся сообщений, и такие композиционные недостатки нет надобности оправдывать». В целом произведение Достоевского Г. Чулков одобрил. «Здесь нет сюжетного единства, зато есть единство замысла, подчиняющее себе все элементы рассказа». В примечании на той же странице Г. Чулков говорит даже

о «великом искусстве мастера». Великое-то искусство сказывается и в том, что показалось Чулкову «повторяющимися сообщениями» [1].

На самом деле ничто не повторяется: происходили, как и всегда в искусстве, возвращения для нового художественного познания.

Показ каторжного театра потому нас занимает, что мы понимаем зрительный зал, то есть знаем историю зрителей, они для нас не сливаются.

Этот способ описания распространяется и на обстановку. Например, в самом начале показывается пространство за корпусом острога около тына, и потом оно появляется несколько раз, все более точно описанное.

Иногда описание обобщается, например: этот же тын становится не только преградой между миром и острогом, но и календарем, в котором каждое бревно — день. Тын отделяет волю от тюрьмы. Тын — это срок.

Образы воли и свободы даются с горечью. Рассказано о том, что арестанты представляют их «вольнее», чем они есть. Образы воли горьки и разочарованы.

Мысль о воле все время присутствует, но и она существует в ущербном виде.

Существует и поется народом знаменитое стихотворение Пушкина «Узник». Узник выкормил орла; орел смотрит в окно, он представляет несломленную волю к полету:

...Давай улетим!
Мы вольные птицы; пора, брат, пора!
Туда, где за тучей белеет гора,
Туда, где синеют морские края,
Туда, где гуляем лишь ветер... да я...

У Достоевского в романе есть этот же образ. Он включен в реалистический ряд рассказов об острожных животных. Вероятно, подшибленный орел существовал в Омской тюрьме и Достоевский его видел, но дело идет не о том, как он попал туда, а что выразил этот образ в романе.

Пушкинский образ орла бодр и ушел в народную песню — образ Достоевского глубоко пессимистичен.

---

[1] Георгий Чулков, Как работал Достоевский, «Советский писатель», М. 1939, стр. 81.

Раненый и измученный орел попадает в острог. «Помню, как он яростно оглядывался кругом, осматривая любопытную толпу, и разевал свой горбатый клюв, готовясь дорого продать свою жизнь».

Орел живет гордо и дико, всем он наскучил. Наконец решено выпустить его: «Пусть хоть околеет, да не в остроге».

«Орла сбросили с валу в степь. Это было глубокою осенью, в холодный и сумрачный день. Ветер свистал в голой степи и шумел в пожелтелой, иссохшей, клочковатой степной траве. Орел пустился прямо, махая больным крылом...»

Отрывок «Орел» Лев Николаевич Толстой вводил в книги, издаваемые «Посредником», как самостоятельный рассказ.

В романе «Орел» выглядит иначе. «Орел» и «ветер» образовывают в «Мертвом доме» как бы смысловые рифмы к образу решительного каторжника Петрова.

Материал иногда объединен временем — «Первые впечатления»; иногда событием — «Баня», «Представление», «Побег»; иногда местом действия — «Госпиталь». Во всех случаях главной связью является определенный, заранее описанный герой. Очерковость документального материала преодолена глубоким, пристальным, долгим рассматриванием героя.

Главные герои — это протестующие и жертвы, случайные люди на каторге. Из них шире всех показан молодой горец Алей, имеющий свою сложную судьбу, свое окружение — братьев.

Этот способ введения материала и сюжетного его использования проведен через весь роман Достоевского. Выбор героев объясняется судьбой писателя, который пришел на каторгу революционером и на каторге, вероятно, искал сперва решительных людей, революционеров, революционеров в потенции, и нашел их и потом не знал им цены.

На каторге у Достоевского самым плохим и ничтожным человеком показан начальник тюрьмы — майор. Среди каторжников много хороших людей — таковы Алей и его братья. Таков старик раскольник, спокойно и не хвастливо страдающий за свои убеждения.

Мы видим веселого, добродушного, талантливого Баклушина, прирожденного актера, человека, который убил потому, что его самодовольный соперник смеялся над ним,

человека, который на суде спорил с судьями и за это попал в особое отделение.

Петров убил полковника перед строем и жил на каторге не сломленный: его боялись все. Казалось, что он даже не живет на каторге, что он откуда-то пришел и смотрит вдаль сквозь говорящих. Образ этот чрезвычайно поэтичен и проходит через все произведение. Проследим судьбу этого основного героя.

Он сопровождал через весь роман героя вместе с Аким Акимычем.

Службист Аким Акимыч безропотно лежит на самом дне жизни, не нарушая законов империи. Петров скитается на каторге не жалкий, не растерянный, но неустроенный: это Самсон не остриженный, но и не нашедший колонны, которую он должен повалить.

Достоевский пишет про Петрова: «Его можно было тоже сравнить с работником, с дюжим работником, от которого затрещит работа, но которому покамест не дают работы, и вот он в ожидании сидит и играет с маленькими детьми. Не понимал я тоже, зачем он живет в остроге, зачем не бежит? Он не задумался бы бежать, если б только крепко того захотел».

Преград для Петрова почти не существует. Как мы уже говорили, это орел, и орел не раненый. Ему только нет пути. Он появляется сперва неназванным и без портрета, но сразу с упоминанием того, что это человек, которого нельзя даром обидеть; он как будто согласился с каторгой. Портрет его подробен и выделяется среди всех героев, описанных Достоевским. «С виду был он невысокого роста, сильного сложения, ловкий, вертлявый, с довольно приятным лицом, бледный, с широкими скулами, с смелым взглядом, с белыми, частыми и мелкими зубами и с вечной щепотью тертого табаку за нижней губой».

Достоевский особенно останавливается на повадках Петрова. Он спешит, как будто бы где-то его ждут, а между тем не суетится. «Взгляд у него тоже был какой-то странный: пристальный, с оттенком смелости и некоторой насмешки, но глядел он как-то вдаль, через предмет; как будто из-за предмета, бывшего перед его носом, он старался рассмотреть какой-то другой, подальше».

К рассказчику Петров приходил часто. Он как будто даже дружит с ним, и в то же время он относится к нему с каким-то полуснисхождением, как к недоростку.

Возьмем сцену в бане: «Петров вытер меня всего мылом. «А теперь я вам *ножки* вымою»,— прибавил он в заключение. Я было хотел отвечать, что могу вымыть и сам, но уже не противоречил ему и совершенно отдался в его волю. В уменьшительном «ножки» решительно не звучало ни одной нотки рабской; просто-запросто Петров не мог назвать моих ног ногами, вероятно потому, что у других, у настоящих людей,— ноги, а у меня еще только ножки».

Достоевский в главе «Претензия» показывает, что Петров не одинок: таких решительных, ни перед чем не останавливающихся людей на каторге много.

Претензию предъявляют на майора каторжники самому майору. Они знают, какое страшное существо этот «четырехглазый». Но главное не надежда на удовлетворение претензии, а необходимость выразить свой нравственный протест.

В главе дается характеристика коноводов — потенциальных революционеров: «В нашем остроге было несколько человек таких, которые пришли за претензию (за жалобу на начальство.— *В. Ш.)*. Они-то и волновались наиболее. Особенно один, Мартынов, служивший прежде в гусарах, горячий, беспокойный и подозрительный человек, впрочем честный и правдивый. Другой был Василий Антонов, человек как-то хладнокровно раздражавшийся, с наглым взглядом, с высокомерной саркастической улыбкой, чрезвычайно развитой, впрочем тоже честный и правдивый. Но всех не переберешь; много их было».

Первым выходит из казарм, когда начинают строиться каторжники, заявляющие претензию, Петров.

Достоевский считает, что зачинщики, искатели правды, присущи не только каторге. Одновременно он доказывает, что существует особый тип людей, которые умеют выиграть дело, но отмечает, что этот тип «чрезвычайно у нас редкий. Но эти, про которых я теперь говорю, зачинщики и коноводы претензий, почти всегда проигрывают дело и населяют за это потом остроги и каторги».

Впоследствии мы будем говорить о том, что Достоевский в «Записках из подполья» называет стеной. Он скажет, что перед стеной обыкновенный человек пасует.

В «Записках из Мертвого дома» он говорит про другое: зачинщики — «это народ горячий, жаждущий справедливости и самым наивным, самым честным образом

уверенный в ее непременной непреложной и, главное, немедленной возможности».

Эти люди не знают препятствий: «Они, как быки, бросаются прямо вниз рогами, часто без знания дела, без осторожности, без того практического езуитизма, с которым нередко даже самый подлый и замаранный человек выигрывает дело, достигает цели и выходит сух из воды».

И в этой характеристике чувствуется почти зависть, особенно в словах, которые идут дальше: «Но они понятны массам; в этом их сила».

Таких вожаков Достоевский больше в своем творчестве не показывал.

Петров, Мартынов, Антонов больше не появились в романах Достоевского.

Мне кажется, что сломленность Достоевского каторгой объясняется не только тем, что остальные каторжники не считали петрашевцев и поляков, пришедших с венгерского восстания, за своих товарищей, но и тем, что Достоевский после мирового опыта неудачи 48-го года считал дело народных революционеров, понятных массам, безнадежным и искал внутреннего оправдания своему отказу от веры в революцию.

Отказ от утопии и от надежды на немедленное торжество справедливости наложил глубокую и явственную печать на все творчество великого романиста.

Первоначальное значение слова «тип» — это удар, давление, отмечающее какой-нибудь предмет, например камень, который должен лечь во главу свода — стать его замком.

Слово «тип» — удар — давление имело и другую историю, которая привела к термину «типография».

«Тип» как нечто выделенное, нужное в конструкции, в построении, выясняющее сущность общего,— значение, оставшееся в искусстве.

Творчество Достоевского попало под тяжелые валы истории, под тяжелый нажим свинцовых букв времени.

Каторга дана объективно правильно, но в то же время социальная история героев, будущность протестантов понята неправильно, и эта неправильность и ломает героя.

Полное ощущение напряжения времени и представление о безысходности, каменности его — черта творчества Достоевского и в этом романе.

Достоевский пишет о вожаках; почему он так недоверчиво относится к ним? Почему он так подробно рассказывает, что никто на каторге не считает его своим?

Сам Петров сказал ему: «да какой же вы нам товарищ?»

Почему же он не заспорил с Петровым и не объяснил, какой именно он товарищ?

Здесь дело не в цензуре; тот способ изложения, который выбрал Достоевский, сам по себе служил некоторой защитой от цензуры, настолько он казался объективным и спокойным.

Дело в том, что переменилось время, узы товарищества с народом для многих утопистов отмерли. Время переменилось.

Из-под валов печатных машин шли листы с горестными и, казалось, окончательными вестями о поражении.

Петров приходил к Достоевскому почти всегда по какому-то странному, как будто никого и не интересующему делу. Однажды он пришел к Достоевскому:

«— Я вот хотел вас про Наполеона спросить. Он ведь родня тому, что в двенадцатом году был? (Петров был из кантонистов и грамотный.)

— Родня.

— Какой же он, говорят, президент?

...Я объяснил, какой он президент, и прибавил, что, может быть, скоро и императором будет.

— Это как?

Объяснил я, по возможности, и это».

Дело, о котором мельком спросил Петров, было весьма трудное и драматическое. Об этом деле с отчаянием писали лучшие люди того времени.

Дело шло об узурпации достижений революции Наполеоном III.

Герцен писал: «Республика пала, зарезанная по-корсикански, по-разбойничьи, обманом, из-за угла».

Он писал впоследствии: «Иронический дух революции снова привел западного человека на гору, показал ему республику во Франции, баррикады в Вене, Италию в Ломбардии — и снова столкнул его в тюрьму, где ему за дерзкий сон прибавили новый обруч. Я слышал, как его заклепывали...» [1]

---

[1] А. И. Герцен, т. V, стр. 213 и 9.

Отчаяние овладело народами, которые не умели видеть будущее.

К. Маркс писал в книге «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта»:

«Целый народ, полагавший, что он посредством революции ускорил свое поступательное движение, вдруг оказывается перенесенным назад, в умершую эпоху» [1].

Воскресало старое — старые имена, старые даты, старое летоисчисление.

Маркс продолжает: «Нация чувствует себя так же, как рехнувшийся англичанин в Бедламе, который мнил себя современником древних фараонов и ежедневно горько жаловался на тяжкий труд рудокопа, который он должен выполнять в золотых рудниках Эфиопии, в этой подземной тюрьме... под надзором надсмотрщика за рабами с длинным бичом в руке...» [2]

У Достоевского не было защиты и в безумии. Он был каторжником царской тюрьмы. В Петропавловской крепости он верил, на эшафоте он верил.

Сообщения о неудаче революции во Франции, о неудаче мирового революционного движения, лишало его веры.

У Достоевского на каторге похолодело сердце. Будущее умерло. Остался срок. Осталось одно смирение, тем более страшное, что рядом он видел решительных людей, которые способны к революции.

Он видел их, считая, что революции не будет.

Тюрьма была полна обломками поражений. Те, кто могли быть союзниками, стали пленниками, не узнающими друг друга в тесноте, в деревянной тюрьме, за высоким частоколом.

Вот почему так горьки мысли о воле у каторжника, вот почему у орла сломано крыло.

Идет вопрос о том, стоит ли человек свободы.

Для заключения проследим один из простых смысловых рядов произведения. Он выбран за то, что осуществлен с меньшим количеством смысловых переключений и, казалось бы, с меньшим разнообразием осмысливания вводимых деталей. Это тема — «Каторжные жи-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 8, стр. 121.

[2] Там же.

вотные». Мне кажется, что упор в этой теме дается на образе орла в неволе. Образ входит незаметно.

Рассказ об острожных животных у Достоевского начинается с показа собаки Шарика в главе «Первый месяц».

Шарик — тюремная собака. «Она жила в остроге с незапамятных времен, никому не принадлежала, всех считала хозяевами и кормилась выбросками из кухни».

Собаку никто не ласкал, никто на нее не обращал внимания. Рассказчик покормил собаку. Она начала искать его и однажды с визгом пустилась ему навстречу».

Глава кончается психологическим анализом: «И помню, мне даже приятно было думать, как будто хвалясь перед собой своей же мукой, что вот на всем свете только и осталось теперь для меня одно существо, меня любящее, ко мне привязанное, мой друг, мой единственный друг — моя верная собака Шарик».

Тема обобщена, психологизирована и на время оставлена.

Проходит много страниц романа. Достоевский дает отдельную главу «Каторжные животные».

Глава построена как цепь рассказов. В ней Шарик, которого мы знали раньше, действует уже как существо нам знакомое.

«Шарик тотчас же принял Культяпку под свое покровительство и спал с ним вместе».

Глава начата рассказом о том, как арестанты покупают коня из своих артельных денег. К лошади по-разному относятся цыгане, киргизы, русские барышники, горцы. Через Гнедка мы узнаем новые черты жизни каторжников. История Гнедка кончается обобщением: «Вообще наши арестантики могли бы любить животных, и, если б им это позволили, они с охотою развели бы в остроге множество домашней скотины и птицы».

Тема главы «Каторжные животные» осмыслена как совет, каким образом можно было бы смягчить нравы каторги и перевоспитать людей. Это очень смирный и противоречащий смыслу всего произведения совет.

В произведении слышатся сентиментальные нотки. Отсюда идет и уменьшительное слово «арестантики». Через фразу идет перечисление: «Кроме Гнедка, были у нас собаки, гуси, козел Васька, да жил еще некоторое время орел».

Козел Васька входит с самостоятельной историей. Очень подробно рассказывается о том, как козел ходил с арестантами на работу и шел обратно, разукрашенный цветами.

Идет отступление, в котором характеризуется мечтательность арестантов: «До того зашло это любование козлом, что иным из них приходила даже в голову, словно детям, мысль: «Не вызолотить ли рога Ваське!»

Каждая новелла в романе закрепляется тем, что в нее входят герои уже охарактеризованные.

Аким Акимыч не только тупой службист, он еще хороший ремесленник.

С ним посоветовались насчет позолоты. «Он сначала внимательно посмотрел на козла, серьезно сообразил и отвечал, что, пожалуй, можно, «но будет непрочно-с и к тому же совершенно бесполезно».

Козел Васька гибнет после встречи с майором: майор приказывает убить животное. «В остроге поговорили, пожалели, но, однако ж, не посмели ослушаться. Ваську зарезали над нашей помойной ямой».

У козла судьба каторжника.

В романе не так много выделенных героев, но зато все они показаны в разных ситуациях, с изменениями своей характеристики, но с единством ее, с возвращением к главной теме.

Глава «Каторжные животные» завершена образом орла, то есть тема животных начата с Шарика, как сентиментально-личная, продолжена как бытовая; в нее введен образ Аким Акимыча и некоторых других арестантов — лезгина, цыгана.

Глава кончается, а тема орла продолжается, углубляясь; последний раз она появляется через сорок страниц в заключительной главе — «Выход из каторги».

«Накануне самого последнего дня, в сумерки, я обошел в *последний раз* около паль весь наш острог. Сколько тысяч раз обошел эти пали во все эти годы! Здесь за казармами скитался я в первый год моей каторги один, сиротливый, убитый. Помню, как я считал тогда, сколько тысяч дней мне остается. Господи, как давно это было! Вот здесь, в этом углу, проживал в плену наш орел; вот здесь встречал меня часто Петров. Он и теперь не отставал от меня. Подбежит и, как бы угадывая мысли мои, молча идет подле меня и точно про себя чему-то удивляется».

Каторжник прощается с тюремными срубами: «Должно быть, и они теперь постарели против тогдашнего; но мне это было неприметно. И сколько в этих стенах погребено напрасно молодости, сколько великих сил погибло здесь даром!.. Ведь это, может быть, и есть самый даровитый, самый сильный народ из всего народа нашего».

Кто же в своей потенции человек, невзлетевший орел, истинный собеседник из народа, говоривший с Достоевским?

Это один из героев неосуществившихся восстаний. Мысль о великих силах народа, даром погибших, является внутренним подавленным заданием романа.

Эта мысль, как и образ Петрова, окрашена неудачей: орел убегает на гибель.

Настоящей воли как будто и нет, она выдумана арестантами: «...вследствие мечтательности и долгой отвычки свобода казалась у нас в остроге как-то свободнее настоящей свободы, то есть той, которая есть в самом деле, в действительности».

Петрову на воле места не будет, даже если бы его и освободили.

Петрову и «вожакам» народным противопоставлен милый мальчик черкес Алей: сын природы, описанный человеком, который когда-то увлекался Руссо, Шатобрианом и «Цыганами» Пушкина.

Алей существовал, и о нем Достоевский писал брату после каторги [1]. Но тот Алей, который описан в романе, существует не только сам по себе, но и в отсвете Евангелия. Кроме того, Алей способен и искренне увлекается искусством, он — абсолютное добро. Он как бы предшественник князя Мышкина без болезненности этого героя.

Рядом с Алеем показано и абсолютное зло. Отдельной новеллой входит в роман повесть «Акулькин муж». Это рассказ о виноватом человеке, который виноват не потому, что его обидели другие, а потому, что он плохой человек, любящий зло, мстящий за свою ничтожность.

---

[1] Письмо от 22 февраля 1854 г. «Я учил одного молодого черкеса (присланного на каторгу за разбой) русскому языку и грамоте. Какою же благодарностию окружил он меня!» (Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 138).

Убивает он жену не столько потому, что ревнует, а потому, что подавлен превосходством соперника, решительного и поэтического, умеющего грешить и раскаиваться человека.

Филька оклеветал Акульку, но он просит, уходя в солдаты, перед всеми у нее прощенья.

Акулька отвечает Фильке:

«Прости и ты меня, добрый молодец, а я зла на тебя никакого не знаю».

Мужу своему Акулька говорит про Фильку:

«Да я его, говорит, больше света теперь люблю!»

Былинно-песенное обращение Акулины к любимому человеку — добрый молодец — возвышает образ и вводит его в высокий поэтический ряд народного творчества.

Акулине, образ которой связан с песней, противопоставлен ее муж Шишков — трусливый, пустой и взбалмошный человек, который остался трусом даже во время убийства.

Рассказ кончен. Теперь следует вторая развязка, в которой мы видим жестокость как пошлость.

Слушатель Черевин замечает, понюхав табак:

«Опять-таки тоже, парень,— продолжал он,— выходишь ты сам по себе оченно глуп. Я тоже эдак свою жену с полюбовником раз застал. Так я ее зазвал в сарай; повод сложил надвое. «Кому, говорю, присягаешь? Кому присягаешь?» Да уж драл ее, драл, поводом-то, драл-драл, часа полтора ее драл, так она мне: «Ноги, кричит, твои буду мыть да воду эту пить». Овдотьей звали ее».

Эта реплика означает, по мнению слушателя, что поступать именно так, как поступал Черевин, с точки зрения каторжника, надо всегда. Авдотья — это частный случай, пример.

Вторая развязка здесь состоит в том, что слушатель, ничего не поняв, говорит свое привычное. Это привычное страшно не только потому, что Черевин бьет женщину, а потому, что рассказчик и слушатель не знают жалости, они ведут разговор о способе тирании. Жестокость здесь дана как свойство человека, но человека ничтожного.

Но рядом с ними и как бы борясь с идеей или представлением, что каторга место, в котором собраны злодеи, Достоевский вводит, используя форму записок, судебный случай с неожиданной развязкой.

Он рассказывает нам об изверге-отцеубийце из дворян: «Поведения он был совершенно беспутного, ввязался в долги. Отец ограничивал его, уговаривал; но у отца был дом, был хутор, подозревались деньги, и — сын убил его, жаждая наследства... полиция нашла тело. На дворе, во всю длину его, шла канавка для стока нечистот, прикрытая досками. Тело лежало в этой канавке. Оно было одето и убрано, седая голова была отрезана прочь, приставлена к туловищу, а под голову убийца подложил подушку».

Дальше Достоевский говорит, что этот человек был всегда в хорошем настроении и раз в разговоре сказал: «Вот, *родитель мой,* так тот до самой кончины своей не жаловался ни на какую болезнь».

Рассказчик считает случай феноменальным, говорит, что он не верил в преступление, но его убедили. Он прибавляет: «Арестанты слышали, как он кричал однажды ночью во сне: «Держи его, держи! Голову-то ему руби, голову, голову!..» Все становится правдоподобнее.

Мы, поверив в убийство, потом забываем об убийце-изверге.

В главе «Представление», описывая музыкантов и их умение владеть инструментами, писатель с кажущейся небрежностью пишет: «Один из гитаристов тоже великолепно знал свой инструмент. Это был тот самый из дворян, который убил своего отца».

Здесь дано прямое утверждение. Надо отметить также, что убийца-дворянин не проходит через все описание. Есть его портрет и его вина; через много страниц упомянут его музыкальный талант, и только.

Проходит двести страниц текста. Глава «Претензия» начинается так: «Начиная эту главу, издатель записок покойного Александра Петровича Горянчикова считает своею обязанностью сделать читателям следующее сообщение.

В первой главе «Записок из Мертвого дома» сказано несколько слов об одном отцеубийце, из дворян».

Дальше идет большой абзац, повторяющий все основные факты в истории убийства. Потом идет сообщение:

«На днях издатель «Записок из Мертвого дома» получил уведомление из Сибири, что преступник был действительно прав и десять лет страдал в каторжной работе напрасно; что невинность его обнаружена по суду, официально...

Прибавлять больше нечего... Факт слишком понятен, слишком поразителен сам по себе».

Так записана схема судьбы Дмитрия из «Братьев Карамазовых» еще в «Записках из Мертвого дома».

Рукопись «Записок» лежала у Достоевского долго, и он до напечатания, вероятно, знал о судьбе мнимого отцеубийцы. Во всяком случае, он знал об этом при многих переизданиях книги. Прямое утверждение факта преступления и его документальное опровержение потому отдалено друг от друга двумястами страницами, что эта неожиданность развязки ставит под вопрос вины каторжан, опровергает систему наказанья и улики, заставляет как бы заново вернуться к жертвам каторги.

Эта отсрочка разгадки превращает частный случай в обобщение. Рассказ о судьбе одного человека становится частью художественного произведения, освещая судьбу многих.

Мы постарались показать, чем вызваны повторения в «Записках из Мертвого дома», и видим, что, по существу говоря, повторений нет; есть многократное возвращение к одному и тому же материалу, причем каждый раз он изменяется и обогащается.

Перед нами общее явление искусства; нельзя назвать повторениями рифму, хотя рифма в какой-то мере своим созвучием возвращает ту строку, с которой она рифмуется, — всякая рифма смысловая рифма.

Повторениями, но не полными, а сдвинутыми, являются параллелизмы. Повторениями является перекличка эпизодов.

В «Записках из Мертвого дома» материал не создан художником, он не увеличивает количество эпизодов. Поэтому возвращение к прежде показанному, изменение степени приближения к объему в описании играют особую роль. Это не всегда бывает понятным; мы об этом уже говорили.

«Записки из Мертвого дома» — новое, своеобразное художественное единство романа.

В нем нет случайных встреч и приятных по своей неожиданности разгадок загадочного; почти не рассказана история главного героя, отражение действительности дано как бы полным, хотя и отрывистым, но способ введения отрывков и противопоставления их дает знание не этих эпизодов, а единства Мертвого дома.

Две темы сливаются в одну

В конце марта 1865 года Достоевский сел за письмо к А. Е. Врангелю, который в это время жил в Копенгагене. Писал Федор Михайлович до 14 апреля: получился своеобразный дневник; Достоевский пишет человеку, который ему много помогал и знал его в Семипалатинске во время «бесконечного счастья и... страшного горя».

Письмо открывается описанием успеха «Мертвого дома», потом говорится об удаче журнала «Время». Но вот начинается рассказ о запрещении «Времени», о неудаче «Эпохи», о смерти брата и смерти жены. Новые литературные несчастья идут впереди, как главные, хотя Врангель знал жену Достоевского: она даже вспоминала перед смертью о семипалатинском друге.

Через девять дней Достоевский продолжает неотправленное письмо; раскрывается новое несчастье: после брата осталось триста рублей, на эти деньги и похоронили покойника; выяснилось, что на журнале двадцать пять тысяч долгу и кредит издания без Михаила Михайловича рушится.

Федор Михайлович взял деньги у тетки — десять тысяч в счет наследства. Нужно было еще три тысячи. Он продал собрание сочинений Ф. Т. Стелловскому на ужасающих условиях: получил три тысячи, запродал право на издание собрания сочинений, обещав к сроку дать новый роман.

Ф. Т. Стелловский был издателем-спекулянтом, придумавшим не только новый тип издания с сжатым набором в две колонки. Издание обходилось дешево; платил Стелловский мало. В договоре с Достоевским предусматривалось, что, в случае несдачи нового романа, Стелловский имеет право перепечатывать все будущие произведения Достоевского без всякого вознаграждения.

Восьмого июня из Петербурга Федор Михайлович пишет письмо А. А. Краевскому: это тот самый издатель, которого он описал в «Униженных и оскорбленных», осмеяв карету издателя и его добродушное безапелляционное невежество.

Сам факт обращения к Краевскому был уже унижение. Достоевский писал: «Я прошу 3000 руб. теперь же,

вперед за роман, который обязуюсь *формально* доставить в ред. От. Записок не позже первых чисел начала *Октября нынешнего года...»*

«NB. Роман мой называется: *Пьяненькие* и будет в связи с теперешним вопросом о пьянстве. Разбирается не только вопрос, но представляются и все его разветвления, преимущественно картины семейств, воспитание детей в этой обстановке и проч. и проч. — Листов будет не менее 20, но может быть и более. За лист 150 руб...» [1]

Роман этот, как мы знаем из письма к Врангелю, писался. Количество листов будущего произведения, вероятно, преувеличено: из расчета 150 рублей за лист — 20 листов и составляет 3 тысячи, то есть размер произведения определяется размером суммы, которую хочет получить Достоевский.

Так как вперед за романы не платят, то Достоевский назначает чрезвычайно низкий гонорар.

Этот задуманный роман не был написан, и соглашение не состоялось, хотя условия, которые хотел подписать Достоевский с А. А. Краевским, ужасающие и напоминают тот договор, который Достоевский подписал со Стелловским, имя которого в этом же письме упоминается.

«Предоставляется сверх того по контракту право на получение издателю От. Записок гонорария за все те статьи, которые я где-либо и когда-либо напечатаю вплоть до уплаты 3000 руб. с процентами».

Достоевский добавляет: «Следственно мне кажется, сочинения представляют достаточное обеспечение» [2].

В сущности говоря, Достоевский в один и тот же момент дважды закладывает свое собрание сочинений.

Обещанный роман впоследствии становится частью «Преступления и наказания». Он подготовлял монолог Мармеладова. Монолог занимает двадцать страниц печатного текста. Мармеладов — основной герой неосуществленного романа; после он появляется только в монологе и в сцене своей гибели.

Почти одновременно Достоевский пишет письмо М. Н. Каткову. Сохранился черновик письма. Писать Каткову, о котором Достоевский еще недавно отзывался презрительно, было трудно. В письме к Врангелю от 8 ноября

---

[1] Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 408.
[2] Там же, стр. 409.

1865 года, а также в письме к Янышеву от 22 ноября того же года Достоевский писал, что обращаться за деньгами к Каткову он считает для себя «невозможным».

Письмо к Каткову начинается с утверждения, что повесть заканчивается и что в ней «от пяти до шести печатных листов».

Сроки обещаются самые короткие, но сбивчивые: «Работа остается еще недели на две, даже может быть и более. Во всяком случае, могу сказать наверно, что через месяц... и никак не позже она могла бы быть доставлена в редакцию Р. В.-ка» [1].

«Идея повести не может, сколько я могу предполагать, ни в чем противоречить (мысли) Вашему журналу; даже напротив. Это — психологический отчет одного преступления. Действие современное, в нынешнем году. Молодой человек, исключенный из студентов университета, мещанин по происхождению, и живущий в крайней бедности, по легкомыслию, по шатости в понятиях, поддавшись некоторым странным «недоконченным» идеям, которые носятся в воздухе, решился разом выйти из скверного своего положения. Он решился убить одну старуху, титулярную советницу, дающую деньги на проценты. Старуха глупа, глуха, больна, жадна, берет жидовские проценты, зла и заедает чужой век, мучая у себя в работницах свою младшую сестру. «Она никуда не годна», «для чего она живет?», «Полезна ли она хоть кому-нибудь?» и т. д.— Эти вопросы сбивают с толку молодого человека. Он решает убить ее, обобрать, с тем чтоб сделать счастливою свою мать, живущую в уезде, избавить сестру, живущую в компаньонках у одних помещиков, [где] от сластолюбивых притязаний главы этого помещичьего семейства — притязаний, грозящих ей гибелью, докончить курс, ехать за границу и потом всю жизнь быть честным, твердым, неуклонным в исполнении «гуманного долга к человечеству», чем уже, конечно, «загладится преступление», если только может назваться преступлением этот поступок над старухой глухой, глупой, злой и больной, которая сама не знает, для чего живет на свете, и которая через месяц, может быть, сама собой померла бы.

Несмотря на то что подобные преступления ужасно трудно совершаются — то есть почти всегда до грубости

---

[1] Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 417—418.

выставляют наружу концы, улики и проч. и страшно много оставляют на долю случая, который всегда почти выдает виновных, ему совершенно случайным образом удается совершить свое предприятие и скоро и удачно» [1].

В подробном изложении нет теоретического обоснования преступления Раскольникова. Говорится только о недоконченных идеях. Можно предположить, судя по человеку, к которому писал Достоевский, что тут подразумевались идеи нигилистические.

В наброске сюжета Свидригайлов — герой второстепенный: он «глава помещичьего семейства». Сюжетных связей с Раскольниковым нет; в романе Свидригайлов становится обладателем тайны убийства и этим шантажирует и Раскольникова, и его сестру. Только в романе появляется параллельность характеров Свидригайлова и Раскольникова.

В конце говорится, что преступление совершается грубо, остаются концы и улики. Но теоретических выкладок о причинах неудач преступления Раскольникова, его утверждения, что так совершается не всегда, нет; тщательной обдуманности преступления Раскольникова, которое являлось прямым следствием его идеологии, нет.

Мы видим в программе даже не зачаток коллизии, а как бы предлог для ее появления.

В перечислении героев романа «Преступление и наказание» на первой странице «Записной книжки» (I) в списке нет Мармеладова. В черновиках романа Мармеладов появляется на 78 и 79 страницах в этой «Записной книжке». Правда, она сохранилась не полностью.

Новая тема поворачивает роман. Мармеладов взят не только как пьяный человек, а как человек слабый. Он живет на счет дочери-проститутки. Его появление было намечено займами Макара Девушкина у Вареньки и в обвинении слуги Фальдони.

Здесь, включенная в новый роман, история Мармеладова, принявшего жертву Сони, становится параллелью истории Раскольникова, потому что Раскольникову предлагается воспользоваться жертвой Дуни: сестра собирается идти замуж для того, чтобы помочь брату.

Возникает вопрос: подлец ли человек? Семейство Мармеладова живет на счет Сони, но Соня — своеобразная ге-

---

[1] Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 418—419.

ройня, хотя она и преступница — нарушительница прав нравственности.

Включение новой темы изменяет старые задания. Дочь Мармеладова Соня — подруга сестры убитой ростовщицы и сама жертва Раскольникова. Лизавета не только раба старухи, но и случайная проститутка, она когда-то обменялась нательным крестом с Соней и подарила подруге Евангелие; тем самым она и после смерти как бы присутствует в романе.

Возникает целый ряд обиженных обществом людей. Раскольников оттого ободрился в квартире Мармеладова, что здесь его преступление как будто бы получило моральное оправдание. Он увидал в этой семье погубленных жизнью людей, увидал преступление общества, которое превышает его преступление.

Таким образом, из взаимодействия двух замыслов произошел большой роман, с совершенно другим решением, с другими мотивировками действий героев.

Два замысла в результате срослись в одном произведении, хотя они имели разную направленность и разное целевое задание. Вероятно, они были и жанрово различны уже в замысле, так как в беглом описании темы «Пьяненькие» чувствуются какие-то отзвуки поэтики физиологического очерка.

Художественное произведение получается в результате сложного процесса. Во время этого процесса писатель включает в свое произведение все новые и новые элементы действительности, понимая это слово в широчайшем его смысле.

Художественное произведение, как и изобретение, не существует до того, как оно создано; думать, что происходит только оформление прежде задуманного, неверно.

Замысел субъективнее того, что получается у художника. Самый процесс художественного труда отображает процессы жизни, так как он является результатом использования опыта поколений.

Такими способами объективная действительность прорывается через заблуждения художника и осуществляется в произведении.

Новое произведение частично дает и новые способы разгадок действительности в ее литературном отражении.

Накапливается художественный опыт, который в следующих произведениях используется, в следующих произведениях переосмысливается.

Соблазнительной кажется попытка понять произведение, последовательно раскрывая черновики его, то есть идя по пути творческого процесса.

Этот путь иногда нам помогает.

Черновик — сам художественное произведение; в то же время он представляет собой часто попытку иного решения конструкции, чем то, которое принято в окончательной рукописи. Но надо помнить, что в черновике автор записывает как бы крайние моменты своей мысли, фиксирует выводы и сопоставления; к новым же выводам он часто приходит из серединных, переходных моментов процесса художественного построения, а моменты эти часто оказываются не закрепленными в рукописи.

Художественное произведение развивается часто не последовательными стадиями обдумывания одного и того же материала, а противопоставлением разных материалов; только в этом смысле можно говорить о литературных предшественниках произведения.

Реальностью, тем, к чему стремится писатель, является разгадка действительности; такой разгадкой является произведение в своем законченном виде. В нем выделены и сопоставлены явления, которые в этой новой художественной замкнутости заново разрешены.

Включив материал «Пьяненьких» в рассказ о том, как студент убил ростовщицу, Достоевский переосмыслил тему. Вопрос о пьянстве перестал решаться как частный. Пьяненький оказался человеком, затоптанным жизнью; он связан с судьбой Раскольникова не только тем, что Родион видит его и его семью, но и тем, что негодование за участь семьи Мармеладова на время помогает Раскольникову снять с себя бремя раскаяния. Социальный фон произведения расширяется, и смысл его становится шире, уходя от первоначального авторского решения.

В то же время художественное произведение редко оказывается законченным, и эта незаконченность обычно связана с тем, что писатель не находит разрешения тем вопросам, которые перед ним возникли в результате художественного анализа.

Существование так называемых эпилогов в романе показывает, что писателю очень часто приходится договаривать свое произведение, заканчивать его именно потому, что оно не кончено, недорешено.

Очень часто идеологическая нерешенность темы, сомнения писателя заставляют автора в конце или отсылать читателя к следующим романам, к следующим частям, которые он не напишет (так не написал Толстой истории Нехлюдова, хотя и обещал это сделать), иногда же давать ироническую оценку конца.

Вальтер Скотт в одном своем романе сравнивал эпилоги с остатками зеленого чая в чашке, который недопила женщина: на дне чашки осталось немного чая и слишком много сахара.

Ситуация и коллизия «Преступления и наказания» реальны и как бы фактографичны; они предсказывают события.

Эпилог условен до крайности, его бессознательно повторил через тридцать три года Толстой в «Воскресении».

Неоднократно указывалось, что Достоевский был внимательнейшим читателем газет. Но в то же время указывалось и другое, а именно то, что похожее на преступление Раскольникова дело студента Данилова совпало с началом печатания романа.

Студент Московского университета Алексей Михайлович Данилов убил с целью ограбления 12 января 1866 года отставного капитана Попова и служанку его Марию Нордман. Ограбление было крупное. В «Судебном вестнике» 13 ноября 1867 года (№ 252) приводилась еще любопытная подробность: содержавшийся в московском тюремном замке крестьянин Матвей Глазков, уже осужденный за одно убийство, принял на себя убийство Попова и его служанки. Глазков знал подробности убийства, но в результате оказалось, что он был подкуплен Даниловым принять на себя обвинение. Подкуп происходил через отца Данилова, который, может быть, сам был соучастником преступления.

Таким образом, характер преступления и появление человека, принявшего на себя вину, в судебном деле и в романе совпадают, но, так как это дело произошло *после* написания романа [1], мы можем сказать, что Достоевский в

[1] Подробности дела впоследствии были обнародованы в книге «Уголовные тайны, разоблаченные судом и следствием», составил В. Л., СПб. 1876, стр. 205 и 291. Книга, которую я цитирую, вышла раньше. В 1876 году к ней было только подпечатано окончание и наклеена новая обложка.

какой-то мере говорил не столько о существовавшем, но о могущем существовать. Именно по этому совпадению вымышленного с тем, что существует, поэтов называли поэтами, то есть пророками.

Темой Достоевского является не само преступление. Краткая наметка содержания произведения, данная в письме к Каткову, включает в себя три части: решение убить, мотивы преступления, причины раскрытия преступления.

Философская коллизия романа Достоевского

Какие отличия программы от законченного произведения?

Во-первых, Достоевский предполагал написать не более шести печатных листов, а написал около тридцати. Во-вторых, осуществленный роман включил два замысла.

Таким образом, при кажущемся совпадении содержания произведение, хотя бы жанрово, хотя бы масштабом анализа, резко отличается от того, что было задумано.

Старуха — объект преступления в романе — осталась именно такой, какой была задумана.

Но главные изменения — в мотивах преступления, — это родилось уже в процессе работы.

Все литературные произведения, из которых мог бы взять Достоевский замысел произведения, неоднократно выяснялись. Подробный анализ источников можно найти в книгах Л. Гроссмана.

Л. Гроссман считал, что источником может быть роман Бальзака. Это можно сейчас подтвердить тем, что в черновом наброске к речи о Пушкине сам Достоевский писал: «У Бальзака в одном романе, один молодой человек, в тоске перед нравственной задачей, которую не в силах еще разрешить, обращается с вопросом к (любимому) своему товарищу, студенту и спрашивает его: послушай, представь себе, ты нищий, у тебя ни гроша, и вдруг где-то там, в Китае, есть дряхлый больной мандарин, и тебе стоит только здесь, в Париже, не сходя с места, сказать про себя: умри мандарин, и за смерть мандарина тебе волшебник [пошлет] сейчас миллион...» [1].

---

[1] «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», под редакцией А. С. Долинина, т. II, изд-во «Мысль», Л.—М. 1924, стр. 520. Публикация Д. Абрамовича «Вариант речи о Пушкине».

Происхождение от Бальзака той идеи, которая овладела Раскольниковым, для Л. Гроссмана ясна.

Достоевский замечает, что у Бальзака студент только спросил: а где живет этот мандарин?

Дальше идет неожиданное переключение: а вот Татьяна Ларина не может пойти на преступление против своего мужа для своего счастья.

У Достоевского мысль приобретает новый — универсальный характер: это вопрос о праве на любое нарушение нравственного закона, эгоизм любви здесь уже преступление.

От Бальзака ли взял этот вопрос Достоевский и Пушкин ли подсказал ему отрицательный ответ?

Существовал измышленный Пушкиным старший по Инженерному училищу товарищ Федора Достоевского — инженерный офицер Германн. Он захотел получить богатство. Объект, который ему показался ничтожным, была старуха графиня. Об этом совпадении писали много раз.

Дело не в том, вспомнил ли Достоевский Пушкина, создавая своего Раскольникова, дело в другом: Германн и студент у Бальзака хотят денег для личного торжества. Им нужна карьера, а не проверка законов нравственности и самооценка себя. Им нужно счастье личное, и любой ценой.

В разговоре, подслушанном Раскольниковым, студент говорил, что вот существует старуха процентщица, она угнетает свою сестру, и стоило бы эту старуху убить.

«Сотни, тысячи, может быть, существований, направленных на дорогу; десятки семейств, спасенных от нищеты, от разложения, от гибели, от разврата, от венерических больниц, — и все это на ее деньги. Убей ее и возьми ее деньги, с тем, чтобы с их помощью посвятить потом себя на служение всему человечеству и общему делу: как ты думаешь, не загладится ли одно, крошечное преступленьице тысячами добрых дел? За одну жизнь — тысячи жизней, спасенных от гниения и разложения. Одна смерть и сто жизней взамен — да ведь тут арифметика! Да и что значит на общих весах жизнь этой чахоточной, глупой и злой старушонки? Не более как жизнь вши, таракана, да и того не стоит, потому что старушонка вредна. Она чужую жизнь заедает: она намедни Лизавете палец со зла укусила; чуть-чуть не отрезали».

Офицер спрашивает:

« — Вот ты теперь говоришь и ораторствуешь, а скажи ты мне: убьешь ты *сам* старуху или нет?

— Разумеется, нет! Я для справедливости... Не во мне тут и дело...

— А по-моему, коль ты сам не решаешься, так нет тут никакой и справедливости! Пойдем еще партию!

Раскольников был в чрезвычайном волнении: конечно, все это были самые обыкновенные и самые частые, не раз уже слышанные им, в других только формах и на другие темы, молодые разговоры и мысли. Но почему именно теперь пришлось ему выслушать именно такой разговор и такие мысли, когда в собственной голове его только что зародились... *такие же точно мысли?* И почему именно сейчас, как только он вынес зародыш своей мысли от старухи, как раз и попадает он на разговор о старухе?..»

Может быть, разговор студентов нужен был Достоевскому и для своеобразной ссылки на Бальзака. Недаром же он сохраняет социальное положение человека, который задает вопрос о преступлении,— «студент». Но вопрос поставлен Раскольниковым как вопрос *о себе, о своих качествах,* о своей принадлежности к особому разряду людей.

Студент хочет денег не для себя: у него была другая цель, чем у французского студента. Дело шло *о праве* нарушать законы.

Таким образом, правильно сделанное и подтвержденное находкой нового материала наблюдение нас еще мало приближает к пониманию сущности произведения. Нас интересует вопрос о том, что заставило Достоевского попробовать поставить своего героя выше моральных «перегородок».

Обычно романы не перерешают вопроса о нравственности

Книги не мир, а окна в мир. Окна из разных домов могут открывать вид на один и тот же пейзаж; пейзаж этот один и тот же, хотя он по-разному виден. Сходство пейзажа в то же время не является заимствованием одного окна у другого.

Посмотрим из другого окна.

Достоевский хорошо знал Виктора Гюго. Мы уже говорили, что он писал об «Отверженных», писал о «Соборе Парижской богоматери».

Однако старым человеком Достоевский написал письмо Софье Ефимовне Лурье. Было это в апреле 1877 года:

«Насчет Виктора Гюго я, вероятно, Вам говорил, но вижу, что Вы еще очень молоды, коли ставите его в параллель с Гете и Шекспиром».

Сам Достоевский в молодости так и делал.

Но продолжим его высказывания: «Les Misérables я очень люблю сам. Они вышли в то время, когда вышло мое Преступление и Наказание (то есть они появились 2 года раньше). Покойник Ф. И. Тютчев, наш великий поэт, и многие тогда находили, что Преступление и Наказание несравненно выше Misérables. Но я спорил со всеми и доказывал всем, что Les Misérables выше моей поэмы, и спорил искренно, от всего сердца, в чем уверен и теперь, вопреки общему мнению всех наших знатоков. Но любовь моя к Misérables не мешает мне видеть их крупные недостатки. Прелестна фигура Вальжана и ужасно много характернейших и превосходных мест... Но зато как смешны его любовники, какие они буржуа-французы в подлейшем смысле!» [1]

Достоевскому нравился Вальжан и нравились мошенники в романе.

Тургенев говорил, что Жан Вальжан — Илья Муромец по телесной силе и ребенок по развитию: бывший каторжник искренне верит в свою вину.

Жан Вальжан получил приговор: четыре года тюрьмы, потом последовал приговор на дополнительные десять лет за побеги и при освобождении желтый паспорт «неисправимого преступника». Его никуда не пускали. Перед ним общество явно виновато.

Что же делает Виктор Гюго? Прежде всего он сохраняет в романе перегородки: он боится, что будет нарушен строй, пропадет убеждение в вине каторжника. Для этого роман начинается рассказом о господине Мириэле — епископе города Дина. Это святой человек, что очень подробно доказывается всеми способами в продолжение целой первой части. Приводится даже таблица расходов святого епископа; доходы велики; на себя епископ не тратит. Он ни в чем не виноват. Так было в первом варианте.

---

[1] Ф. М. Достоевский, Письма, т. III, стр. 264.

Но этого показалось мало. Епископ человек клерикальный, для него как будто добродетель существует постольку, поскольку существует религия.

Изгнанный в эпоху деспотизма Наполеона III из Франции, романист вписывает в роман новую главу: это десятая глава первой части первой книги. Епископ идет, или, вернее, его посылает писатель к умирающему члену конвента. Старый республиканец не вполне красный, он воздержался при голосовании, казнить ли короля. Сейчас он умирает в гордом одиночестве, произнося длинную речь в свою защиту.

Правда, он «разорвал алтарный покров, но лишь для того, чтобы перевязать раны отечеству».

Старый революционер умирает с такими словами:

« — И я приемлю одиночество, созданное ненавистью, сам ни к кому ее не питая. Теперь мне восемьдесят шесть лет; я умираю. Чего вы от меня хотите?

— Вашего благословения, — сказал епископ.

И опустился на колени».

Для Гюго тождество религиозной морали и морали буржуазной республики доказано.

Жан Вальжан виновен перед государством и богом. Епископ выкупает его от дьявола ценою двух серебряных подсвечников. Жан Вальжан не может спорить с миром, потому что его ненависть пошла на выкуп этого серебра.

Все приключения, все неравенства социальные, все угнетения лишены самого главного: ненависти, стремления опрокинуть перегородки.

Жан Вальжан на баррикадах не бьется ни с кем, он только спасает для своей пустейшей приемной дочери Козетты ее пустейшего жениха, соединяет этих сладких буржуа и сберегает их счастье; счастье их оказывается счастьем только в подлейшем смысле этого слова.

Тенардье преступник: он совершил преступление. Но сын его Гаврош ни в чем не виноват. Ребенок умирает на баррикадах; его веселая и храбрая смерть не может быть выкуплена никаким серебром, даже взятым с камина епископа.

Сам Жан Вальжан, когда он был мэром города, уволил работницу, потом он искупал грех, но грех принадлежал самому его месту, его должности: это грех перегородки, за которую попал Жан Вальжан.

Виктор Гюго — великий человек, сын великой страны, человек, который хотел убить вражду между народами, хотел убить ненависть.

Но ненависть Гавроша к богатым бессмертна.

Многое понимал Виктор Гюго. Он написал в 1852 году предисловие к своему роману. В предисловии тринадцать строк. Пересчитаем эти тринадцать ступенек, но они не подымут нас до уровня романа Достоевского:

«До тех пор, пока силою законов и нравов будет существовать социальное проклятие, которое среди расцвета цивилизации искусственно создает ад и отягчает судьбу, зависящую от богатых роковым предопределением человеческим; до тех пор, пока не будут разрешены три основные проблемы нашего века — принижение мужчины вследствие принадлежности его к классу пролетариата, падение женщины вследствие голода, увядание ребенка вследствие мрака невежества; до тех пор, пока в некоторых слоях общества будет существовать социальное удушие; иными словами и с точки зрения еще более широкой — до тех пор, пока будут царить на земле нужда и невежество, книги, подобные этой, окажутся, быть может, не бесполезными».

Достоевский не хотел слегка переделать мир, и в этом он прав навсегда.

Виктор Гюго иногда ставит задачи, характерные только для его времени: он хочет, например, помирить наполеоновского генерала с банкиром после реставрации. Он жалеет революционеров, удивляется им, но не может описать их действия, потому что они кажутся ему бессмысленными.

Разница между Достоевским и Виктором Гюго состоит в том, что для Виктора Гюго нравственность есть нечто вечное, неподвижное. Буржуазная революция только подтвердила старую нравственность. Романы же Достоевского основаны на попытке пересмотра нравственности. Его Раскольников — разрушитель: он не верит в социальные устои этого своего общества.

Правота Раскольникова опровергнута его добровольным одиночеством, тем, что он приходит к идее сверхчеловечества, но он пришел к ней иначе, чем Ницше, и не надо позволять в какой бы то ни было мере фашистам разного вида пытаться использовать ненависть Достоевского к буржуазии, к строю, как ненависть его к идее равенства людей.

Достоевский в основу романа «Преступление и наказание» положил фурьеристское представление о четырех общественных страстях, четырех видах связи людей между собой.

Первая: дружба и товарищество. Это отношение Раскольникова с Разумихиным. Вторая — честолюбие. Это желание Раскольникова быть человеком; на это он имеет право, но в искаженном виде требование быть человеком приводит к преступлению. Третья: общественная страсть — любовь. Это любовь Раскольникова к Соне. Соня — представитель униженных, она пришла из романа «Пьяненькие», из романа о людях, не выдержавших давления общества. Четвертая страсть — родственность: это отношение Раскольникова к матери и сестре.

Перечисление страстей взято из показаний Н. Я. Данилевского, данных в Петропавловке в конце июня 1849 года [1].

В эпоху Достоевского все это не казалось схематичным и как будто и не было схематичным в живом понимании.

Мы видим, что, кроме дружбы, все вело Раскольникова к преступлению. Путь его был безысходен.

Достоевский мог только предоставить своему герою свое старое местопребывание — острог на сибирской реке, унылую степь.

Он мог обещать прощенье в любви и религии, но это было уже в эпилоге, а эпилоги относятся к романам, как жизнь на том свете к нашей жизни.

В эпилоге устраивается жизнь людей, уже умерших для писателя. Там сводятся концы с концами.

Про эпилоги писал Теккерей, что в них писатель наносит удары, от которых никому не больно, и выдает деньги, на которые ничего нельзя купить.

Отмечалось сходство эпилогов «Преступления и наказания» и «Воскресения» [2].

Раскольников берет из-под подушки Евангелие.

«Он взял его машинально. Эта книга принадлежала ей, была та самая, из которой она читала ему о воскресении Лазаря. В начале каторги он думал, что она замучит его религией, будет заговаривать о Евангелии и навязывать

---

[1] «Дело петрашевцев», т. II, АН СССР, М.—Л. 1941, стр. 295.

[2] Б. Рюриков, О богатстве искусства, «Советский писатель», М. 1956, стр. 325.

ему книги. Но к величайшему его удивлению она ни разу не заговорила об этом, ни разу даже не предложила ему Евангелие. Он сам попросил его у ней незадолго до своей болезни, и она молча принесла ему книгу. До сих пор он ее и не раскрывал.

Он не раскрыл ее и теперь...»

Дальше идут рассуждения о будущей жизни, о новом мировоззрении Раскольникова. Достоевский кончил словами: «Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода от одного мира в другой, знакомства с новою, доселе совершенно неведомою действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа, — но теперешний рассказ наш окончен».

Так кончал Достоевский в 1865 году.

Толстой кончает свой роман «Воскресение» через 33 года: вернувшись из тюрьмы, Нехлюдов раскрывает Евангелие, данное ему англичанином. Идут две страницы евангельского текста: «С этой ночи началась для Нехлюдова совсем новая жизнь, не столько потому, что он вступил в новые условия жизни, а потому, что все, что случилось с ним с этих пор, получало для него совсем иное, чем прежде, значение. Чем кончится этот новый период его жизни, покажет будущее».

Так кончил Толстой свой роман 16 декабря 1899 года.

Здесь эпилог даже не дает пересказа будущих событий. Это только обещание написать «новый рассказ».

Роль Свидригайлова в эпилоге романа

Роль предэпилога в романе «Преступление и наказание» играют попытки Достоевского устроить судьбы героев романа, не давать им опуститься на дно жизни.

Тема погибающей семьи Мармеладова в Петербурге Достоевского была неразрешима. Пускай даже генерал и пожалеет Мармеладова, как когда-то другой генерал пожалел Девушкина, — вино останется последним утешением бедняков.

Мармеладов говорит: «Теперь же обращусь к вам, милостивый государь мой, сам от себя с вопросом приватным: много ли может, по-вашему, бедная, но честная девица честным трудом заработать?.. Пятнадцать копеек в

день, сударь, не заработает, если честна и не имеет особых талантов, да и то рук не покладая работавши! Да и то статский советник Клопшток, Иван Иванович, — изволили слышать? — не только денег за шитье полдюжины голландских рубах до сих пор не отдал, но даже с обидой погнал ее, затопав ногами и обозвав неприлично, под видом, будто бы рубашечный ворот сшит не по мерке и косяком. А тут ребятишки голодные...»

Такова же судьба семьи Раскольникова. Мать его имеет пенсию в сто двадцать рублей в год и вяжет на продажу. Раскольников говорит: «Косыночки она там зимние вяжет, да нарукавнички вышивает, глаза свои старые портит. Да ведь косыночки всего только двадцать рублей в год прибавляют к ста двадцати-то рублям, это мне известно».

Дуня обречена, если не Свидригайлову, то Лужину.

Сестра Сони, Поля, тоже обречена. Единственная надежда Сони на бога.

«Господин с орденом», который видел на улице отчаяние сумасшедшей жены Мармеладова Катерины Ивановны и испуг ее детей, может отсрочить гибель на час. Катерина Ивановна в ужасе:

«Опять солдат! Ну, чего тебе надобно?

Действительно, сквозь толпу протеснялся городовой. Но в то же время один господин в виц-мундире и в шинели, солидный чиновник лет пятидесяти, с орденом на шее (последнее было очень приятно Катерине Ивановне и повлияло на городового) приблизился и молча подал Катерине Ивановне трехрублевую, зелененькую кредитку. В лице его выражалось искреннее сострадание. Катерина Ивановна приняла и вежливо, даже церемонно, ему поклонилась».

Вот и вся помощь.

Дальше Раскольников говорил о скорой гибели Поли — Поля пойдет по дороге Сони. Других ресурсов у семьи нет.

Достоевский находит выход. Марфа Петровна умирает, вероятно отравленная, и оставляет три тысячи в наследство Дуне Раскольниковой.

Нужно устроить Мармеладовых.

Свидригайлов приходит к Соне и дает три тысячи рублей на детей и три на поездку в Сибирь сопровождать Раскольникова.

«Вот три пятипроцентные билета, всего на три тысячи. Это вы возьмите себе, собственно себе, и пусть это так

между нами и будет, чтобы никто и не знал, что бы там вы ни услышали. Они же вам понадобятся, потому, Софья Семеновна, так жить, по-прежнему — скверно, да и нужды вам более нет никакой».

Свидригайлов — шулер, альфонс, насильник и отравитель — спасает всех перед смертью. Иначе концы с концами не сводились. Нужно было благодеяние, пусть для реальности нелепое. Человек уходит на смерть и разбрасывает деньги. По три тысячи есть и у Дуни, и у Сони, и сирот.

Достоевский выкупает этими деньгами бунт Раскольникова.

Если не вводить эту условность, то Соня не сможет поехать с Раскольниковым — денег нет. Может произойти худшее: Соне придется продать себя для того, чтобы помочь Родиону. В планах романа были и такие записи, которые намечают, что именно для этого в части была показана любезная, нарядно одетая, содержательница публичного дома Луиза Ивановна. В плане записано так: «Но Соня уже достала 50 р. вперед, чтоб к Луизе Ивановне, куда сам Разумихин посоветовал» [1].

У Достоевского в романах второго периода часто дается двойная и даже тройная мотивировка действия: сперва рассказывается происшествие и дается первая разгадка мотивов действия героя, потом мотивировка подвергается обсуждению и заменяется. Отношения между героями даются сразу в нескольких планах; споры героев между собой и внутренний разлад героев дают своеобразное мерцание мотивов действия.

В романах Льва Толстого существует официальная, внешняя мотивировка, которую проводят отрицательные герои; она снимается самим автором, который дает свою, единственно верную разгадку их поведения, не совпадающую с первоначальным словесным объяснением.

У Достоевского мотивировок несколько, и ни одна из них не утверждается как истинная.

Мы часто даже не можем догадаться об авторских решениях, которые часто являются внешними, например, в «Записных книжках» «Преступления и наказания» Достоевский пишет на странице 3 третьей «Записной книжки»:

---

[1] «Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы», ГИХЛ, М.—Л. 1931, стр. 77.

«Идея романа. Православное воззрение, в чем есть православие.

Нет счастья в комфорте, покупается счастье страданьем.

Человек не родится для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием» [1].

Идея эта в романе не выражена; даже следователь Порфирий Петрович, голосом которого говорит Достоевский, не подымает этой версии разгадки смысла романа.

В «Преступлении и наказании» обоснование преступления не нужда и не «поиски комфорта».

Оснований два: Раскольников не только беден, но его бедность приводит к гибели сестры; сестра жертвует собой и для того, чтобы выручить брата, хочет выйти замуж за человека, который, «кажется», добр. Этот, может быть, добрый человек должен помочь Родиону сейчас и впоследствии устроить его карьеру. Сестра уже восходит на Голгофу замужества. Приближающаяся свадьба дает срок для преступления, как бы указывает день его. Час убийства подсказывается случайно подслушанным Раскольниковым разговором о том, что старуха вечером в семь часов будет одна в квартире.

Рядом дается другая разгадка — так называемая «статья Раскольникова», его теория сильного человека, стоящего над нравственностью. Раскольников считает, что преступник обычно совершает свое преступление как бы в состоянии бреда. Этим объясняются грубые ошибки преступников, которые ведут к разоблачению преступления. Но рядом существуют особые люди, которые совершают то, что другие считают преступлением, без всякого колебания; их хладнокровие является признаком их силы. Это Наполеоны. Это незначительное большинство, призвание которых управлять человечеством.

Беглые замечания плана становятся философией вещи, как бы опровергаясь.

Преступление совершается Раскольниковым для пробы себя. Он проверяет: человек ли он или «дрожащая тварь».

Причины совершения убийства удвоены: двойственность эта ощущалась самим автором.

---

[1] «Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы», стр. 167.

В одной из «Записных книжек» под заголовком «Главная анатомия романа» Достоевский пишет: «Непременно поставить ход дела на настоящую точку и уничтожить неопределенность, *то есть так или этак* объяснить все убийство, и поставить его характер и отношения ясно» [1].

Этого выбора Федор Михайлович не сделал в этом романе и сделать не мог. Роман его основан не на решении, а на столкновении решений, на их самоопровержении.

Роман начат с тайны: идут кратчайшие описания, в которых вкраплено действие — тайна. Читатель не понимает причин действий героя.

На 2-й странице первой части романа показано, что Раскольников боится встречи с хозяйкой. Дальше идет следующее место: «...страх встречи со своею кредиторшей даже его самого поразил по выходе на улицу».

«На какое дело хочу покуситься и в то же время каких пустяков боюсь! — подумал он со странною улыбкой».

Для читателя, в первый раз открывшего роман, это «какое дело» — тайна. Тайной является и рассуждение Раскольникова дальше: «разве я способен на *это*?»

Второй загадкой является «чувство, похожее даже на испуг», который испытал бедно одетый Раскольников, когда пьяный крикнул ему вслед: «Эй ты, немецкий шляпник!»

На Раскольникове была «высокая, круглая, циммермановская, но вся уже изношенная, совсем рыжая, вся в дырах и пятнах, без полей, и самым безобразнейшим углом заломившаяся на сторону» шляпа.

Студент смущен: «Вот эдакая какая-нибудь глупость, какая-нибудь пошлейшая мелочь весь замысел может испортить!»

Следующей тайной является проход студента по лестнице, вопросы самому себе: «Если о сю пору я так боюсь, что́ же было бы, если б и, действительно, как-нибудь случилось до самого *дела* дойти?»

Дальше идет посещение квартиры старухи, так называемая «проба». Первая глава кончается ощущеньем освобождения, которое испытывает герой: болезненная идея его оставила. В этой главе не дано никакой разгадки. Ес-

---

[1] «Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы», стр. 66.

ли мы и можем догадаться о преступном замысле юноши, то, конечно, не знаем о том, что привело его к этой мысли, хотя видим его ревнивую, обидчивую самопроверку.

Смена мотивировок преступления увеличивает сложность коллизий; подробности — улики начала романа, все его тайны разгадываются тем, что Раскольников задумал совершить преступление топором, заняв внимание ростовщицы «закладом».

Топор надо было пронести — отсюда история с петлей. Надо было проверить обстановку — отсюда история с пробным приходом и залогом часов.

Но когда детективные тайны проходят, следуют другие тайны: тайны о моральных основах преступления.

Детективный роман превращается в роман философский. Детективная сторона в то же время осложняется появлением второго добровольного сыщика — Свидригайлова, который в то же время сам преступник и сам интересуется вопросами о праве на преступление.

Описание в романе

В стремительных романах Достоевского, в тот момент, когда происходит действие, описывать уже поздно. К этому времени обстановка должна быть подготовлена, причем подготовлена таким образом, чтобы читатель не заметил подготовки. У него должно быть ощущение свободы восприятия, представление, что он видит вещи и рассматривает их так, как сам хочет.

Проследим несколько описаний у Достоевского в «Преступлении и наказании».

Книга начинается так:

«В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С-м переулке, на улицу, и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К-ну мосту.

Он благополучно избегнул встречи с своей хозяйкой на лестнице. Каморка его приходилась под самою кровлей высокого пятиэтажного дома и походила более на шкаф, чем на квартиру».

В этом коротком описании дано время действия, указан возраст героя, местожительство героя и только упомянута

его квартира. Все это для ремарки было бы слишком коротко. Описание нарочно не развернуто.

Только через двадцать страниц текста, в начале третьей главы первой части романа, комната описывается подробнее, причем она дается не сама по себе, а проводится через восприятие только что проснувшегося героя, который осматривает ее с ненавистью: «Это была крошечная клетушка, шагов в шесть длиной, имевшая самый жалкий вид с своими желтенькими, пыльными и всюду отставшими от стены обоями, и до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко, и все казалось, что вот-вот стукнешься головой о потолок. Мебель соответствовала помещению: было три старых стула, не совсем исправных, крашеный стол в углу, на котором лежало несколько тетрадей и книг; уже по тому одному, как они были запылены, видно было, что до них давно уже не касалась ничья рука; и наконец неуклюжая большая софа, занимавшая чуть не всю стену и половину ширины всей комнаты, когда-то обитая ситцем, но теперь в лохмотьях и служившая постелью Раскольникову».

В описании прибавилось: размер комнаты, характеристика обоев и мебель. Книги говорят о том, что Раскольников уже оставил университет.

Через сто страниц, в начале пятой главы второй части, комната описывается в третий раз, уже с точки зрения жениха Дуни — Лужина. Комната дается не сама по себе, а служит для характеристики человека, враждебного Раскольникову. Это окрашивающий фон.

«Это был господин немолодых уже лет, чопорный, осанистый, с осторожною и брюзгливою физиономией, который начал тем, что остановился в дверях, озираясь кругом с обидно-нескрываемым удивлением и как будто спрашивая взглядом: «куда ж это я попал?» Недоверчиво и даже с аффектацией некоторого испуга, чуть ли даже не оскорбления, озирал он тесную и низкую «морскую каюту» Раскольникова. С тем же удивлением перевел и уставил потом глаза на самого Раскольникова, раздетого, всклоченного, немытого, лежавшего на мизерном грязном своем диване, и тоже неподвижно его рассматривавшего».

Описание достигло уже такой зрелости, что на нем дается столкновение героев.

Точно так же, при первом приходе Сони, девушка осматривает комнату. Родион спрашивает, обращаясь к ней:

« — Что́ это вы мою комнату разглядываете? Вот маменька говорит тоже, что на гроб похожа.

— Вы нам все вчера отдали! — проговорила вдруг в ответ Соничка, каким-то сильным и скорым шепотом...»

Квартира старухи процентщицы показана и художественно анализирована сперва при «пробе», когда Раскольников подготовляет преступление; описание окрашено предчувствием будущего преступления, все подробности выделены тем, что так же будет и «тогда».

Это не ремарка и не описание прямого видения, а видение, окрашенное еще неразгаданной эмоцией. «Тогда» — это будущее, в котором произойдет что-то нам неведомое. Описание является частью сюжетного анализа.

Для того чтобы понять это, проследим смысловое значение одной детали: колокольчик в квартире старухи. Раскольников позвонил: «Звонок брякнул слабо, как будто был сделан из жести, а не из меди. В подобных мелких квартирах таких домов почти всё такие звонки. Он уже забыл звон этого колокольчика, и теперь этот особенный звон как будто вдруг ему что-то напомнил и ясно представил...»

При втором приходе Раскольников, уже решившийся на убийство, звонит. Он позвонил сильно и прибегает к хитрости: «Он нарочно пошевелился и что-то погромче пробормотал, чтоб и виду не подать, что прячется; потом позвонил в третий раз, но тихо, солидно и без всякого нетерпения. Вспоминая об этом после, ярко, ясно, эта минута отчеканилась в нем навеки; он понять не мог, откуда он взял столько хитрости, тем более что ум его как бы померкал мгновеньями, а тела своего он почти и не чувствовал на себе... Мгновение спустя послышалось, что снимают запор».

Убийство совершено, Раскольникова застают в квартире. Он едва успевает закрыть дверь на крюк.

«Гость схватился за колокольчик и крепко позвонил.

Как только звякнул жестяной звук колокольчика, ему вдруг как будто почудилось, что в комнате пошевелились».

Раскольникову кажется, что в комнате, где лежат убитые, кто-то ходит.

Начались розыски убийцы, началось наказание. Колокольчик стал как бы знаком преступления. Он напоминает нам о том, что преступление раздавило преступника.

Родион только что победил, сбив подозрения Заметова в трактире «Хрустальный дворец»[1], но вдруг у него появилась потребность посмотреть на квартиру. Квартира оклеивается, в ней работают маляры.

«Старший работник искоса приглядывался.

— Вам чего-с? — спросил он вдруг, обращаясь к нему.

Вместо ответа Раскольников встал, вышел в сени, взялся за колокольчик и дернул. Тот же колокольчик, тот же жестяной звук! Он дернул второй, третий раз; он вслушивался и припоминал. Прежнее, мучительно-страшное, безобразное ощущение начинало все ярче и живее припоминаться ему, он вздрагивал с каждым ударом, и ему все приятнее и приятнее становилось.

— Да что те надо? Кто таков? — крикнул работник, выходя к нему. Раскольников вошел опять в дверь.

— Квартиру хочу нанять, — сказал он, — осматриваю.

— Фатеру по ночам не нанимают, а к тому же вы должны с дворником прийти.

— Пол-то вымыли; красить будут? — продолжал Раскольников. — Крови-то нет?

— Какой крови?

— А старуху-то вот убили с сестрой. Тут целая лужа была».

Раскольников как бы пабивался на арест. Он почти требует, чтобы его арестовали, называя свою фамилию. Его вызывают в полицейскую часть, и здесь для него готовятся новые испытания. Сыщик приготовил свидетелей ночного посещения места убийства и мучает Раскольникова, то угрожая тем, что все знает, то успокаивая.

Колокольчик становится уликой. Идет долгий допрос-анализ (16 страниц). Сыщик, допрашивая Раскольникова, по-разному осмысливает описание того, что делал подозреваемый.

«— Да то же, батюшка, Родион Романович, что я и не такие еще ваши подвиги знаю; обо всем известен-с! Ведь я знаю, как вы *квартиру-то нанимать* ходили, под самую ночь, когда смерклось, да в колокольчик стали звонить, да про кровь спрашивали, да работников и дворников с толку сбили. Ведь и понимаю настроение-то ваше душев-

---

[1] Названиe трактира иронично. Хрустальный дворец напоминает о социальной утопии.

ное, тогдашнее-то... да ведь все-таки эдак вы себя просто с ума сведете, ей-богу-с! Закружитесь!»

То, что с повторами проходило в предыдущих книгах романа, создавая все время растущее напряжение, теперь становится уликами и в тексте речи Порфирия Петровича дается с подчеркиванием.

Возвращения к квартире обосновываются автором поразному: 1) «проба», 2) убийство, 3) невозможность забыть убийство (то есть сломанность преступника преступлением).

В художественных произведениях такое возвращение к изменяющейся теме обычно имеет целью глубже показать предмет, все время как бы освежая его восприятие.

«Возвращения» Раскольникова к воспоминаниям — один из самых эмоционально наполненных примеров повторного разглядывания.

Повторения воспринимаются в ореоле эмоциональной окраски прежних показов-описаний, увеличивая их мучительность.

Болезненный интерес Раскольникова к квартире старухи замечен сыщиком. Он анализирует свои наблюдения и, создавая все возрастающее напряжение, готовит удар: должен войти тот мещанин, который требовал ареста Раскольникова и называл его убийцей. Но вместо этого происходит неожиданное разрешение: врывается маляр Николай и становится на колени.

« — Чего ты? — крикнул Порфирий в изумлении.

— Виноват! Мой грех! Я убивец! — вдруг произнес Николай, как будто несколько задыхаясь, но довольно громким голосом».

Версия об убийце-маляре для читателя опровергнута тем, что он знает истинного убийцу — Раскольникова. Для действующих лиц романа эта версия опровергнута тщательным разбором обстоятельств обвинения, сделанным Разумихиным у постели больного Раскольникова. Но на минуту эта версия становится как бы реальной, дающей развязку, снимающей страх Раскольникова. Это «сюжетное» разрешение, конечно, временное.

Мы видим, что описания у Достоевского есть, но они носят сюжетный характер, они связаны с переживаниями и поступками героев, с их отношением к вещам.

Достоевский как бы дает свои описания под током; они заряжены как электрическая сеть.

Многократному возвращению одинаковых, но разно оцениваемых моментов, описанию как разгадкам соответствует многократность анализа психологии. Оба явления в одном романе подчинены тем же стилистическим смысловым законам.

Портрет героини

Черты портретов героев и их обстановка у Достоевского обнажают авторское понимание мира без введения условного, эпического объективизма.

Первое появление Сони дается в квартире Мармеладова в час смерти чиновника. Костюм дочери противопоставлен трагичности сцены: «...наряд ее был грошовый, но разукрашенный по-уличному, под вкус и правила, сложившиеся в своем особом мире, с ярко и позорно выдающеюся целью. Соня остановилась в сенях у самого порога, но не переходила за порог и глядела как потерянная, не сознавая, казалось, ничего, забыв и о своем, перекупленном из четвертых рук, шелковом, неприличном здесь, цветном платье с длиннейшим и смешным хвостом, и необъятном кринолине, загородившем всю дверь, и о светлых ботинках, и об омбрельке, ненужной ночью, но которую она взяла с собой, и о смешной соломенной круглой шляпке с ярким, огненного цвета пером. Из-под этой надетой мальчишески набекрень шляпки выглядывало худое, бледное и испуганное личико, с раскрытым ртом и с неподвижными от ужаса глазами».

В описании выделено перо на шляпке. В последующих сценах, когда Раскольников переживает мгновение своего возрождения, подробность используется совершенно новым способом; убийца рассказывает другу: «...я сейчас у мертвого был, один чиновник умер... я там все мои деньги отдал... и кроме того, меня целовало сейчас одно существо, которое, если б я и убил кого-нибудь, тоже бы... одним словом, я там видел еще другое одно существо... с огненным пером... а, впрочем, я завираюсь, я очень слаб, поддержи меня... сейчас ведь и лестница...»

Существо с огненным пером дается как нечто высокое. Перо на шляпке как бы обратилось в перо ангела.

Мы видим, что подробности у Достоевского разработаны сюжетно. Они имеют свое смысловое раскрытие, свою цель.

Этот милый романтический образ сменил первоначальный замысел, в котором Соня напоминала ту проститутку с Сенной площади, судьбой которой человек из подполья пугал Лизу.

Первоначальный набросок был так сильно изменен, вероятно, потому, что Соня оказалась в романе показанной не мимоходом; романист противопоставил ее самому Раскольникову. Прежняя забитость Сони в романе дана главным образом тем, что Мармеладова была подругой тихой и совершенно задавленной Лизаветы. Раскольников признается Соне: «...он смотрел на нее и вдруг, в ее лице, как бы увидел лицо Лизаветы».

Пойдя на преступление, Раскольников оказался врагом слабых; он убил Лизавету — подругу Сони. Путь к Наполеону делал Раскольникова как бы убийцей Сони, ее судьба в самой своей сущности определена тем, что с проституткой никто не считается и каждый мнит себя перед ней сверхчеловеком, стоящим над нравственностью.

Попытка Достоевского найти религиозный выход, религиозное оправдание столкновения видна в терминологии романа: в сцене чтения Евангелия Соня названа архаическим словом — блудница, которое должно напоминать о женщинах, приходящих к Иисусу.

Для этой задачи реалистический и мучительный показ «грязной пьяной с рыбой» был невозможен. В Соне Мармеладовой еще сильны черты литературной традиции, может быть идущей от романов Сю и Виктора Гюго.

Еще о мотивах преступления

В плане романа, предложенного Достоевским Каткову, деньги студенту нужны были для доброго дела: он хотел спасти мать и сестру.

Не так обстоит дело в самом романе. Подробность, вскользь брошенная в письме к Каткову, что убийства обычно не удаются, что человек всегда убивает по-глупому, с нелепыми ошибками, внезапно в романе получила развитие: оказалось, что Раскольников именно по этому поводу много теоретизировал. Он считал, что вообще люди во время преступления как бы безумны, но не все. Есть люди, которые могут совершать преступления, но их

не много. Они нарушают обычные нравственные законы, не нарушая в то же время внутренней своей закономерности. Они стоят как бы над законом.

Эта тема у Достоевского развернута постепенно, но очень подробно. Развертывание дается как прояснение какого-то намека — тайны, намерения. Основная тайна лежит в романе не в преступлении, а в мотивах преступления. Наказание оказывается в том, что для Раскольникова, как и для других людей, несмотря на всю его гордыню, преступление — это преступление.

Каковы же мотивы преступления?

Разгадка мотивов преступления отодвинута и превращена в сюжетную тайну.

Пока внимание читателя все время направляется не на результат, который еще скрыт, а на самую тщательность подготовки.

Выясняется необходимость иметь незаметную наружность, дается намек на объект преступления, потом идет подготовка «петли», «заклада», добывание топора. Затем Раскольников после разговора с Мармеладовым как будто оставляет свое, еще нами не понятое намерение, но идет нагнетание необходимости преступления: выдвигается новая мотивировка.

Тут как бы происходит подстановка мотивировки; мотивировка плана-замысла на время была снята, но возникает мощная мотивировка необходимости — нужды.

Как мы уже говорили, всякий анализ художественного произведения или принимает характер подстрочника (и мы на это идем), или нарушает структуру произведения. Мы начинаем выбирать явления по принципу их смыслового сходства или стилистической направленности, но разноречивые элементы художественного произведения существуют в своей одновременности.

Выдвижение второй тайны, причины преступления начинаются у Достоевского в работе над произведением рано. Раскольников интересовался следующим вопросом: «...болезнь ли порождает самое преступление, или само преступление, как-нибудь по особенной натуре своей, всегда сопровождается чем-то в роде болезни».

Здесь возникает новый вопрос, который становится для Раскольникова главным: это вопрос о том, всегда ли преступление «болезненно»: «Дойдя до таких выводов, он решил, что с ним лично, в его деле, не может быть подоб-

ных болезненных переворотов, что рассудок и воля останутся при нем, неотъемлемо, во все время исполнения задуманного, единственно по той причине, что задуманное им — «не преступление»... Опускаем весь тот процесс, посредством которого он дошел до последнего решения; мы и без того слишком забежали вперед... Прибавим только, что фактические, чисто материальные затруднения дела вообще играли в уме его самую второстепенную роль. «Стоит только сохранить над ними всю волю и весь рассудок, и они, в свое время, все будут побеждены, когда придется познакомиться до малейшей тонкости со всеми подробностями дела...»

Здесь любопытна фраза Достоевского: «Мы и без того слишком забежали вперед». Новая мотивировка преступления дана как бы в предварительной своей разработке. По мере развития романа вопрос испытания, проверки себя через преступление, оказывается решающим и в романе и в самом анализе героя. То, что автор «забегает вперед», но недоговаривает, усиливает загадку.

Раскольникова угнетает не столько страх перед разоблачением, сколько стыд перед собой за этот страх. Вопрос о своих человеческих качествах для него главный.

В черновиках упоминаются «стыдные сны»: Раскольников видит, что Порфирий ловит его как мальчишку.

В самом романе в момент преступления преступник анализирует свое поведение и видит с ужасом, что вытирает свои окровавленные руки о красный лоскут и думает, что красное на красном не будет видно; он ведет себя как сумасшедший и знает уже, что не выдержал «испытания».

Шаги пришедшей Лизаветы кажутся ему шагами воскресшей старухи. Тот факт, что он забыл закрыть дверь, является для него фактом не только увеличивающейся опасности, а тем, что он, пользуясь своим собственным анализом, видит, как «в момент преступления подвергается какому-то упадку воли и рассудка, сменяемых напротив того детским феноменальным легкомыслием, и именно в тот момент, когда наиболее необходимы рассудок и осторожность».

Случайности подстерегают Раскольникова, и они руководят им, а не он ими. Одни случайности как бы благоприятны: он случайно достал топор, случайно убежал с места преступления, пользуясь ремонтом в соседней квартире.

Другие случайности губительны. Случайно по делу о взыскании вызывают Родиона в часть после того, как убийство совершено. Идет разговор об убийстве. Раскольников падает в обморок. Он наводит сам на свой след, и это прежде всего делает его морально беспомощным, потому что он не только допрашивается в участке, не только истязается наводящими вопросами полицейских, но и все время как бы самодопрашивается. Он себя чувствует как человек, сошедший с ума на мысли, что он совершил преступление.

Таким его считает Разумихин.

Но вопрос о причине убийства, несмотря на намеки в первой части, все еще не ясен. Достоевский сам колеблется в том, как мотивировать преступление. Он пишет в черновиках:

«Письмо как громом... Надо было или бросить, или решиться, в самую решительную минуту Лизавета» [1].

Тут указывается и двойственность причины, и случайно подслушанный разговор.

В то же время рядом с разговором о том, что надо уничтожить неопределенность в «главной анатомии романа», идет запись: «Столкновение с действительностью и логический выход к закону природы и долгу» [2].

В самом романе то, что первоначально было нерешенным вопросом о причинах преступления Раскольникова, стало средством создания сюжетных перипетий.

Доведенный до нищеты и последнего унижения, Раскольников создает свою теорию и начинает «пробы».

Разговор с Мармеладовым, ночь в Петровском парке, сон о жалости уничтожают «идею»; Раскольников отказывается от преступления.

Письмо матери восстанавливает первую мотивировку убийства — нужду. Убийство совершено. Раскольников чувствует себя раздавленным, и тут восстанавливается идея права на преступление.

Раскаяние дается как внутренний спор.

Автору колебания в выборе мотивов преступления сперва мешали, потом, не решив свои колебания, он ввел оспаривание мотивов в само строение романа.

---

[1] «Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы», стр. 56.

[2] Там же, стр. 66.

Раскольников не только не может хладнокровно убить, но даже не в состоянии посмотреть, что он взял из квартиры ростовщицы.

В первоначальном наброске «Преступления и наказания» следователя нет. Порфирий в какой-то мере создан ощущением той слабости, которую испытывает Раскольников. Теорию Родиона романист сперва подготовляет намеками, потом развертывает ее в форме статьи, написанной Раскольниковым, отправленной в редакцию и напечатанной.

Уже произошло страшное испытание: убийца раздавлен и разочарован в себе, но не в своей идее.

И вот в участке происходит разговор о совести сверхчеловека. Разговор начинается по инициативе сыщика:

« — По поводу всех этих вопросов, преступлений, среды, девочек, мне вспомнилась теперь, — а впрочем и всегда интересовала меня, — одна ваша статейка. *О преступлении*... или как там у вас, забыл название, не помню. Два месяца назад имел удовольствие в *Периодической Речи* прочесть.

— Моя статья? В *Периодической Речи?* — с удивлением спросил Раскольников; — я действительно написал, полгода назад, когда из университета вышел, по поводу одной книги, одну статью, но я снес ее тогда в газету *Еженедельная Речь*, а не в *Периодическую*...

— Это правда-с; но переставая существовать, *Еженедельная Речь* соединилась с *Периодической Речью,* а потому и статейка ваша, два месяца назад, явилась в *Периодической Речи*. А вы не знали?

Раскольников действительно ничего не знал».

Статья о психологическом состоянии преступника во время совершения преступления и о том, что есть люди, не переживающие такого состояния и тем самым как бы не состоящие в ряду преступников, была когда-то написана Раскольниковым и послана в журнал.

Журнал закрыли.

Оказывается, статья была напечатана в журнале, принявшем новое название; об этом сообщает Порфирий:

«Помилуйте, да вы деньги можете с них спросить за статью! Какой, однако ж, у вас характер: живете так уединенно, что таких вещей, до вас прямо касающихся, не ведаете. Это ведь факт-с».

Раскольников говорит, что главное в статье — «психологическое состояние преступника в продолжение всего года преступления».

Следователь дополняет изложение, говоря, что главное дается в конце статьи намеками: «Одним словом, если припомните, проводится некоторый намек на то, что существуют на свете будто бы некоторые такие лица, которые могут... то есть не то что могут, а полное право имеют совершать всякие бесчинства и преступления, и что для них будто бы и закон не писан.

Раскольников усмехнулся усиленному и умышленному искажению своей идеи».

Просто и скромно, получив новое спокойствие от возвращения старой мысли, от которой он, очевидно, еще не отказался, Раскольников пересказывает свою статью. Пересказ занимает две страницы, в нем есть скобки, кавычки, курсив и все другие признаки устной речи. Раскольников говорит о великих людях — о Ликургах, Солонах, Магометах, Наполеонах, утверждая, что они «все до единого были преступники, уже тем одним, что, давая новый закон, тем самым нарушали древний, свято чтимый обществом и от отцов перешедший...»

Разговор Раскольников превращает в автореферат.

Статья излагается с точностью, с какой она не могла быть процитирована устно: «...люди, по закону природы, разделяются, *вообще*, на два разряда: на низший (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей *новое слово.* Подразделения тут, разумеется, бесконечные, но отличительные черты обоих разрядов довольно резкие: первый разряд, то есть материал, говоря вообще, люди по натуре своей консервативные, чинные, живут в послушании и любят быть послушными. По-моему, они и обязаны быть послушными, потому что это их назначение, и тут решительно нет ничего для них унизительного. Второй разряд, все преступают закон, разрушители, или склонны к тому, судя по способностям. Преступления этих людей, разумеется, относительны и многоразличны; большей частию они требуют, в весьма разнообразных заявлениях, разрушения настоящего во имя лучшего. Но если ему надо, для своей идеи, перешагнуть хотя бы и через труп, через кровь, то он внутри себя,

по совести, может, по-моему, дать себе разрешение перешагнуть через кровь,— смотря, впрочем, по идее и по размерам ее,— это заметьте. В этом только смысле я и говорю в моей статье об их праве на преступление».

Порфирий спрашивает — как же проверяют, кто необыкновенный и много ли их, иначе «...ведь, согласитесь, жутко-с, если уж очень-то много их будет, а?»

Раскольников грустно и печально говорит, что гениальных людей мало, их до странности мало и что общество «...ведь слишком обеспечено ссылками, тюрьмами, судебными следователями, каторгами — чего же беспокоиться? И ищите вора!..

— Ну, а коль сыщим?

— Туда ему и дорога».

Разговор идет довольно долго. Порфирий вводит в него еще одну деталь.

«— ...позвольте еще вопросик один (очень уж я вас беспокою-с), одну только маленькую идейку хотел пропустить, единственно только, чтобы не забыть-с...

— Хорошо, скажите вашу идейку,— серьезный и бледный стоял перед ним в ожидании Раскольников.

— Ведь вот-с... право, не знаю, как бы удачнее выразиться... идейка-то уж слишком игривенькая... психологическая-с... Ведь вот-с, когда вы вашу статейку-то сочиняли,— ведь уж быть того не может, хе, хе! чтобы вы сами себя не считали,— ну хоть на капельку,— тоже человеком «необыкновенным» и говорящим *новое слово,*— в вашем то есть смысле-с... Ведь так-с?»

Помощник Порфирия Заметов из угла говорит:

«Уж не Наполеон ли какой будущий и нашу Алену Ивановну на прошлой неделе топором укокошил?»

В последней части романа, в конце I главы, Порфирий Петрович неожиданно встречается с Раскольниковым в его квартире в сенях. Во II главе происходит длинный разговор. Следователь говорит, что он наверно знает, что Раскольников убил старуху.

«— Это не я убил,— прошептал было Раскольников, точно испуганные маленькие дети, когда их захватывают на месте преступления.

— Нет, это вы-с, Родион Романыч, вы-с, и некому больше-с,— строго и убежденно прошептал Порфирий.

Оба они замолчали, и молчание длилось до странности долго, минут с десять».

В стремительном романе эти десять минут — пауза невозможная, условная, но показывающая как бы предконец. Раскольников уже почти сдался.

Следователь предлагает ему сбавку срока за то, что он сам признается.

Раскольников, кротко и грустно улыбаясь, говорит, как бы совсем не скрывая, что он совершил преступление:

«— Не стоит! Не надо мне совсем вашей сбавки!»

Разговор теряет реальную обстановку.

Раскольников спрашивает Порфирия: «— Да вы-то кто такой... вы-то что за пророк? С высоты какого это спокойствия величавого вы мне премудрствующие пророчества изрекаете?»

Язык Порфирия становится языком Достоевского: появляется перестановка слов и сложные словообразования. Порфирий отвечает:

«— Кто я? Я поконченный человек, больше ничего. Человек, пожалуй, чувствующий, и сочувствующий, пожалуй, кой что и знающий, но уж совершенно поконченный...»

Здесь дореформенный следователь начинает говорить не по-своему, а по-авторски: он уговаривает Раскольникова перейти в другой разряд людей: «Станьте солнцем, вас все и увидят. Солнцу прежде всего надо быть солнцем. Вы чего опять улыбаетесь: что я такой Шиллер?»

Люди говорят друг с другом на одном языке. Спор как будто происходит внутри человека.

Каковы же основы бунта Раскольникова? Почему он для Достоевского солнечен? Ведь не Порфирий же сам придумал три раза подряд повторить слово — солнце.

Бунт Раскольникова связан с судьбой слабых. Этот бунт — бунт, а для Достоевского — солнце. Но в то же время он хочет, чтобы солнцем оказалось смирение.

Мои старые друзья западные и советские академики иногда упрекают меня в социологизировании: зачем я в эпоху структурной поэтики, которая каким-то образом связана и с моими ранними работами, говорю не о фактах литературы, а о фактах жизни.

В литературе и в жизни надо быть откровенным, чтобы не заменять, как в плохих кинолентах, настоящие конфликты недоразумениями, происходящими из-за того, что кто-нибудь чего-нибудь не договорил.

Слова-сигналы и сигналы вообще, их взаимоотношения — это мир сознания, но они в литературе, именно в литературе, непрерывно проверяются. Литература их переставляет для того, чтобы получить, говоря современным языком, новые информации.

Литература в каждом произведении борется с сигналами, стараясь за ними увидеть явления.

Разрешите мне, старому писателю, сказать, что литература по происхождению своему противоформалистична; она сдвигает сигнал с места и говорит: это то, да не то.

Так делает Достоевский, выясняя обстоятельства жизни своего героя, исследуя множественность причин и противопоставляя их друг другу.

Раскольников живет не только в мире снов, но и в квартире, ходит по улицам, по которым ездят ломовики, заходит в кассы ссуд. Содержание произведения, основы всех конфликтов — борьба за деньги; это все время сигнализируется многократными противопоставлениями. Шитье рубашек, вязание рукавиц, давание уроков, проституция — все это деньги. Это заработные платы.

Поговорим о деньгах, которые были очень нужны Достоевскому. Разговор этот понятен и академикам, которые получают зарплату, и нам, литераторам, всем людям, которые занимаются каким бы то ни было трудом.

Достоевский в 1849 году переписывается с А. А. Краевским: Краевский ему платит 50 рублей в месяц в счет гонорара. Денег не хватает. Деньги нужны немедленно. Достоевскому нужны они так же, как нужны нищему литератору Буткову, который продал себя Краевскому за рекрутскую квитанцию, чтобы не пойти в солдаты,— он был мещанином.

Теперь процитируем несколько мест из писем. Федор Михайлович пишет письма, полные вычислений. На каждой странице цифры и цифры, и всё маленькие — двузначные, трехзначные. А вот письмо от 25—26 марта, там такие слова: «...обращаюсь к вам с покорнейшею просьбой не оставить меня без 10 р. сереб., которые требовались еще вчера для уплаты моей хозяйке... Эти десять рублей удовлетворят ее по крайней мере на минуту, и тем доставите мне необходимое спокойствие, свет и провизию, без которой нельзя написать ничего на свете» [1].

---

[1] Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 120—123.

Вот письмо первой половины апреля того же года:

«Я борюсь с моими мелкими кредиторами, как Лаокоон со змеями; теперь мне нужно 15, только 15. Эти 15 успокоят меня» [1].

Поговорим о деньгах в романах Достоевского и о деньгах, которые были нужны Достоевскому.

Деньги для него — недостижимое счастье, нечто неведомое.

Е. А. Штакеншнейдер писала о Достоевском 80-х годов: «...для изображения большого капитала огромной цифрой всегда будет для него шесть тысяч рублей» [2].

Штакеншнейдер ошибается: реальная сумма — три тысячи. Три тысячи спасают сестру Раскольникова: они получены в наследство от жены Свидригайлова.

В романе «Подросток» три тысячи получает, и не без труда, от Версилова его дворовый — Макар Иванович Долгорукий — и, удвоив процентами капитал, оставляет его своей бывшей жене.

Только полторы тысячи зашиты на груди Дмитрия Карамазова, растратил он три, но полторы тысячи — это половина позора.

Деньги недостижимы, как счастье, и в то же время в романах Достоевского их часто бросают и топчут, как будто уничтожают. В «Селе Степанчикове» помещик принес Фоме Опискину пятнадцать тысяч: «...Фома разбросал всю пачку денег по комнате. Замечательно, что он не разорвал и не оплевал ни одного билета, как похвалялся сделать; он только немного помял их, но и то довольно осторожно».

Бросает в огонь большие деньги Настасья Филипповна, но деньги в огне не горят.

Топчет в «Братьях Карамазовых» деньги капитан Снегирев. Растоптал он двести рублей: деньги оказываются «сплюснуты и вдавлены в песок, но совершенно целы».

Герои Достоевского робко и неудачно пренебрегают деньгами.

Федор Михайлович был убежден, что со своим деловым братом он победит Краевского, победит всех; он видел себя уже богатым.

---

[1] Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 120—123.

[2] Е. А. Штакеншнейдер, Дневник и записки (1854—1886), «Academia», М.—Л. 1934, стр. 438.

Достоевский после каторги раз обмолвился словами, что нужда «хуже каторги».

Легко ли и можно ли стать в таких условиях солнцем?

Впрочем, Достоевский стал. Он выразил эту борьбу, показал, что стоит за этой борьбой, показал, между прочим, и душу, распятую на приходе и расходе.

Писарев говорил, что Раскольникова до преступления довела нужда. Это неправда. Раскольникова до преступления довела бессмысленность нравственности, противопоставленная тогда нужде.

Но Достоевский не мог идти на каторгу, на которой он уже побывал, не мог поверить утопистам, в которых он разуверился, и поэтому он придумал не реальный выход — случайные деньги; женщина, обидевшая Дуню, оставила ей наследство, человек, который шантажировал Дуню, оставил деньги для ее брата. Это всё деньги раскаяния, очень случайные деньги.

Раскольников добивался другого. Он говорил:

«Я счастье несу. Что ж, из-за ничтожной перегородки стоять смотреть по ту сторону перегородки, завидовать, ненавидеть и стоять неподвижно» [1].

Деньги раскаявшейся самодурки, деньги застрелившегося развратника не многим чище денег за преступление. Ошибка Раскольникова не в том, что он презирает тогдашнюю нравственность, а в том, что он одиночка, ставящий себя вне всякого добра. Он отменяет закон не во имя человечества, а во имя того, что считает себя стоящим над человечеством.

В те годы и Толстой в «Войне и мире», и Достоевский в «Преступлении и наказании» по-разному упоминали имя Наполеона, который ставил себя над человечеством. Для Толстого Наполеон, как он пишет в набросках романа,— откупщик, для Достоевского Наполеон — законодатель. Достоевский поднял выше других писателей волну гнева, но понятие преступления связано у него не с вопросами «с кем и против чего», а с вопросом — «кто», «кто я сам» — скажем точнее.

Теперь вернемся к вопросам чистой литературной формы, которая нуждается тоже в очень большой точности.

---

[1] «Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы», стр. 17.

Колебания в определении мотивов преступлений, вероятно, сказались в колебаниях Достоевского при выборе способа вести рассказ.

Вопрос о наказании, то есть о том, что преступник сразу не выдерживает тяжести содеянного, был решен не сразу.

Намечалось три формы повествования: от автора, от имени героя в форме дневника и от имени героя в форме воспоминания.

Был уже придуман тайник для дневника: под вынимающейся доской подоконника.

На странице 110 первой «Записной книжки», относящейся к «Преступлению и наказанию», написано:

«Новый план.

Рассказ преступника.

8 лет назад.

(чтоб совершенно отнести его в сторону) —

— Это было ровно восемь лет назад, и я хочу рассказать все по порядку» [1].

Дальше идет план, довольно точно воспроизводящий перипетии романа: «проба» (заклад часов), встреча с Мармеладовым и т. д.

Темы «Статья Раскольникова» нет. Есть разговор студента, который говорил про старуху.

Причина убийства — нужда.

При этой форме мы бы имели не воспоминание-сон (как в последнюю ночь Свидригайлова) и не воспоминание-исповедь (как исповедь Ставрогина), а воспоминание «по порядку», как бы следствие, но без Порфирия.

Достоевский отказался от мысли дать большой промежуток между преступлением и наказанием, может быть, потому, что пришел к решению убыстрить действие, применив в философском романе некоторые достижения детективного романа.

При выборе формы воспоминания повествование затягивалось.

---

[1] «Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы», стр. 62.

Заинтересованность читателя в ходе действия не должна ослабевать. Достоевский стремится, чтобы читатель читал роман без отрыва [1].

Конфликты романа нарастают и служат основанием для новых конфликтов. Ввод действующих лиц связан с обострением сюжетных положений. Роман разбит на части: это не замедляет действие, а убыстряет.

Членение романа подчеркивает нарастание трагедии. Деление на части несколько напоминает способ прерывания фельетонного романа, печатаемого в газете, на самом интересном месте.

Переход от части к части у Достоевского, кроме того, часто мотивируется сном, обмороком, бредом.

Вот переход от первой части, в которой Раскольников совершил убийство, ко второй:

«Войдя к себе, он бросился на диван, так, как был. Он не спал, но был в забытьи. Если бы кто вошел тогда в его комнату, он бы тотчас же вскочил и закричал. Клочки и отрывки каких-то мыслей так и кишили в его голове; но он ни одной не мог схватить, ни на одной не мог остановиться, несмотря даже на усилия...

Часть вторая. Так пролежал он очень долго. Случалось, что он как будто и просыпался, и в эти минуты замечал, что уже давно ночь, а встать ему не приходило в голову. Наконец он заметил, что уже светло подневному. Он лежал на диване навзничь, еще остолбенелый от недавнего забытья».

Сон осмысливается как гибельное промедление.

Конец второй части дает как бы отдых Раскольникову; он помог семье Мармеладова и чувствует, что может еще жить. В таком настроении возвращается Родион домой.

«Радостный, восторженный крик встретил появление Раскольникова. Обе бросились к нему. Но он стоял как мертвый; невыносимое внезапное сознание ударило в него как громом. Да и руки его не поднимались обнять их: не могли. Мать и сестра сжимали его в объятиях, целовали его, смеялись, плакали... Он ступил шаг, покачнулся и рухнулся на пол в обмороке».

---

[1] Через несколько лет Достоевский писал: «...занимательность я, до того дошел, что ставлю выше художественности» (Письма, т. II, стр. 297).

Здесь в действие входит Разумихин, успокаивающий женщин, все это занимает только пятнадцать строк.

«Часть третья. Раскольников приподнялся и сел на диване.

Он слабо махнул Разумихину, чтобы прекратить целый поток его бессвязных и горячих утешений, обращенных к матери и сестре, взял их обеих за руки и минуты две молча всматривался то в ту, то в другую».

Смысл перехода в том, что Раскольников должен вмешаться в жизнь, бороться за своих, но он чувствует себя отдаленным от них.

Переход от третьей части к четвертой также подчеркивает введение нового действующего лица.

Раскольников после допроса возвращается домой, зная, что на нем уже лежит подозрение. Он засыпает и видит страшный сон, в котором все снова и снова убивает старуху топором, а она смеется. Комната наполняется людьми, он хочет бежать, кричит и не может. Потом просыпается, видит, как в комнату входит незнакомый человек и молча садится подле дивана. «Прошло минут с десять. Было еще светло, но уже вечерело. В комнате была совершенная тишина. Даже с лестницы не приносилось ни одного звука. Только жужжала и билась какая-то большая муха, ударяясь с налета об стекло. Наконец, это стало невыносимо: Раскольников вдруг приподнялся и сел на диване.

— Ну, говорите, чего вам надо?

— А ведь я так и знал, что вы не спите, а только вид показываете,— странно ответил незнакомый, спокойно рассмеявшись.— Аркадий Иванович Свидригайлов, позвольте отрекомендоваться...

«Неужели это продолжение сна?» — подумалось еще раз Раскольникову. Осторожно и недоверчиво всматривался он в неожиданного гостя.

— Свидригайлов? Какой вздор! быть не может! — проговорил он наконец вслух, в недоумении».

Конец четвертой части завершает историю с мещанином. Новая часть изображает состояние Петра Петровича, который начинает новую интригу против Сони. Часть пятая кончается тем, что Раскольникову становится ясным, что Свидригайлов знает его тайну.

«— Я,— продолжал Свидригайлов, колыхаясь от смеха,— и могу вас честью уверить, милейший Родион Ро-

манович, что удивительно вы меня заинтересовали. Ведь я сказал, что мы сойдемся, предсказал вам это,— ну, вот и сошлись. И увидите, какой я складнóй человек. Увидите, что со мной можно еще жить...»

Новая, шестая часть изображает состояние Раскольникова. Ответ Свидригайлова Раскольникову подчеркивает появление нового качества сюжетной напряженности.

«Часть шестая. Для Раскольникова наступило странное время: точно туман упал перед ним и заключил его в безвыходное и тяжелое уединение».

Само подслушивание, как способ узнавания тайны, настолько часто применялось в романах, что уже подвергалось пародированию. Но Достоевский так обогащает этот прием эмоциями, что условность исчезает.

Тема нужды оказывается неснятой

Преступление Раскольникова направлено против ничтожной старухи, у которой шея похожа на куриную ногу. Результаты убийства бессмысленны, в черновиках Достоевского это оценивается так. Раскольников записывает, а мог бы записать сам Достоевский. «NB. Да, вот поди и объяви. Скажут глупо; убил без причины, взял 280 руб. и на 20 руб. вещей. Вот если б 15.000 али я Краевского убил и ограбил, вот тогда б не смеялись [тогда б цель видели и поверили, что я планы большие имел]» [1].

Краевский — это личный враг Достоевского, это предприниматель, эксплуататор. Один из тех, про которых Раскольников говорил, что «они хуже».

Достоевский знал не только нужду, но и унижение бедности. Все попытки сохранить в отношениях с издателями хотя бы достоинство оставались безуспешными.

В 1849 году Достоевский пишет Краевскому:

«Но я был в припадках излишнего самоумаления и смирения от ложной деликатности. Я, наприм., понимал Буткова, который готов, получа 10 р. серебр., считать себя счастливейшим человеком в мире. Это минутное, болезненное состояние, и я из него вышел» [2].

---

[1] «Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы», стр. 162.

[2] Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 115.

Бутков — автор «Петербургских вершин» — был выкуплен Краевским из солдатчины и попал к издателю в полную кабалу.

Но в первой половине апреля Достоевский просит того же Краевского, поневоле забыв о том, что он писал издателю письмо, в котором требовал, чтобы тот не смел давать ему десятирублевые подачки.

«Я у вас не прошу теперь вперед, а прошу вот чего: дайте мне 15 р. серебр. за 5-ю часть; теперь пойдет непрерывно. Перед праздником я взял 10, и так — выйдет, что я возьму за 5-ю часть с этими 15-ю — 25 р. серебр.» [1].

Дальше Достоевский говорил, что он борется со своими мелкими кредиторами, как Лаокоон со змеями.

Он прибавляет: «Только стыдно писать, да и не нужно».

У Раскольникова, как и у Достоевского, не только одинаковые враги, но и похожие мечты. Раскольников имеет социальный опыт Достоевского: в его биографии есть мысли, которые Достоевский знал, как свои собственные, но не развернул, скрыл, потому что иначе они привели бы студента к другим поступкам.

Раскольников идет на преступление из своего квартала около Сенных: «Проходя мимо Юсупова сада, он даже очень было занялся мыслью об устройстве высоких фонтанов и о том, как бы они хорошо освежали воздух на всех площадях».

Теперь Достоевский покидает маршрут студента и идет по дороге своих воспоминаний — к Инженерному замку, а мысли Раскольникова идут непрерывно: «Мало-помалу он перешел к убеждению, что если бы распространить Летний сад на все Марсово поле и даже соединить с дворцовым Михайловским садом, то была бы прекрасная и полезнейшая для города вещь. Тут заинтересовало его вдруг: почему именно, во всех больших городах, человек не то что по одной необходимости, но как-то особенно наклонен жить и селиться именно в таких частях города, где нет ни садов, ни фонтанов, где грязь и вонь, и всякая гадость».

Дальше начинаются мысли о Сенной, о кварталах бедняков, в которых как бы замкнут сам Достоевский.

Мысли Раскольникова — мысли фурьериста. Город-враг и позор как последствие безумия строя жизни — од-

---

[1] Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 123.

на из основных идей фурьеристов, и идея эта хорошо знакома Достоевскому; он воплощал ее в «Слабом сердце» в 1848 году, в фельетонах 1861 года и в «Преступлении и наказании».

Навязчивость мысли об убийстве связана для Раскольникова с городом; как только он вышел из города на Острова, как только он увидал кусты, траву и цветы, мысли изменились. Он вошел в кусты, «пал на траву и заснул».

О жестокости и о причинах жестокости

Во сне Раскольников видел, как пьяные избивали обессилевшую лошадь.

Сон Раскольникова был страшен, но, проснувшись и подойдя к Тучкову мосту, он почувствовал себя измененным, ему стало легче дышать: «Он почувствовал, что уже сбросил с себя это страшное бремя, давившее его так долго».

Он смотрит на Неву, на яркий закат красного солнца, чувствует себя свободным, но по дороге домой слышит о том, что Лизаветы, старухиной сестры, завтра в семь часов не будет дома. Убийство как бы становится необходимостью.

Какой же сон снился Раскольникову в кустах? Что могло переубедить Раскольникова?

Сон Раскольникова в романе врезан у всех в память — мучают лошадь, ее бьют железом и хлещут по глазам. Это сон о жестокости, о зле мира. Жестокость эта в сне кажется присущей самому миру. Добр в сне только ребенок, который жалеет лошадь.

Не совсем понятно, почему такой сон мог поразить Раскольникова, повернуть его сердце?

В «Записной книжке» Достоевский написал на странице 134:

«Мое первое личное оскорбление, лошадь, фельдъегерь» [1].

О чем вспомнил Достоевский?

История эта потом была описана в третьей главе «Дневника писателя» за 1876 год. Повод к записи — основание общества покровительства животным.

---

[1] «Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы», стр. 70.

Воспоминания Достоевского относились к 1837 году, когда он ехал к брату в Петербург поступать в Инженерное училище. За два месяца перед этим скончался Пушкин. Братья мечтали обо всем «прекрасном» и «высоком» и о том, что они проберутся на квартиру Пушкина и посетят место поединка.

Вот здесь они увидали фельдъегеря в полном мундире, в большой треугольной шляпе, с цветными перьями: фельдъегерь выпил водки, вскочил на курьерскую тройку и начал сразу бить ямщика по затылку. Ямщик начал бить лошадь:

«...ямщик, едва державшийся от ударов, беспрерывно и каждую секунду хлестал лошадей, как бы выбитый из ума, и, наконец, нахлестал их до того, что они неслись как угорелые. Наш извозчик объяснил мне, что и все фельдъегеря почти так же ездят, а что этот особенно, и его уже все знают; что он, выпив водки и вскочив в тележку, начинает всегда с битья и бьет «все на этот самый манер», безо всякой вины, бьет ровно, подымает и опускает и «продержит так ямщика с версту на кулаках, а затем уж перестанет» [1].

Фельдъегерь бьет ямщика, ямщик лошадь. Приедет ямщик домой — изобьет жену, и вся эта сцена обозначает строй, который «скотинит и зверит человека» [2].

Достоевский анализирует социальные корни жестокости. Он писал впоследствии: «Я никогда не мог забыть фельдъегеря и многое позорное и жестокое в русском народе как-то поневоле и долго потом наклонен был объяснять уж, конечно, слишком односторонне».

Достоевский говорит, что в конце 40-х годов, если бы ему пришлось основать «филантропическое общество», то он «непременно дал бы вырезать эту курьерскую тройку на печати общества как эмблему и указание» [3].

«Филантропическое» здесь относится не к обществу покровительства животным, а скорее оно означает «революционное», и если такое общество Достоевский и не основывал, то он к нему принадлежал, и зло мира имело тогда для него социальную причину, форму; оно не было только свойством человека.

---

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. XI, стр. 169—170.
[2] Там же.
[3] Там же.

Замена фельдъегеря ломовиком и пьяными мужиками — принципиальная замена: исчез анализ причин жестокости.

То, что сам Достоевский расценивает как социальное, стало «односторонне» физиологичным, социальное отступало.

Толкование жестокости как жестокости вообще оставалось неправильным для самого Достоевского, и поэтому он через десять лет как бы для самого себя раскрыл смысл воспоминаний и пожалел не только лошадь, но и человека.

Измененные дороги и старые пейзажи

Достоевскому, изменяя мотивы поступков своих героев, попутно приходилось иногда изменять их маршруты.

Как видно из текста Достоевского, Раскольников жил в Столярном переулке у Кокушкина моста. В университет, следовательно, он ходил через Вознесенский проспект, проходил мимо Исаакиевского собора, шел через Сенатскую площадь мимо памятника Петру. Сада перед Адмиралтейством еще не было. Мост, который сейчас находится около Зимнего дворца, был деревянным, назывался Исаакиевским и шел от Исаакиевской площади, упираясь почти в университет.

Таким образом, путь Раскольникова в университет и из университета ясен. Так он и описан в набросках.

«Я пошел потом по Сенатской площ. Тут всегда <бывает> ветер, особенно около памятника. Грустное и тяжелое место. Отчего на всем свете я никогда ничего не находил тоскливее и тяжелее вида этой огромной площади?» [1]

Ощущение Раскольникова, вероятно, связано с тем, что Сенатская площадь — место, где были разбиты декабристы. В то же время это площадь Медного всадника.

В окончательном тексте Достоевский изменил маршрут Раскольникова. Он говорит, что Раскольников ходил из университета домой всегда через Николаевский мост. Этот маршрут невероятен для каждого человека, который знает Петербург. В черновике Раскольников шел к Разумихину на Васильевский остров через Николаевский мост.

---

[1] «Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы», стр. 126.

Понадобился он для того, чтобы затуманить то обобщенье, стоящее за образом города-врага.

В черновике Раскольников шел по Конногвардейскому бульвару [1], а не по Адмиралтейскому, но Достоевский не захотел подводить своего героя к дворцу и к Сенатской площади и тем лишил пейзаж политического значения.

Опасность настоящего маршрута Раскольникова состояла еще в том, что Сенатская площадь возрождала тему Медного всадника, то есть говорила о столкновении маленького человека с властью: эта тема в данном романе давала другую разгадку сущности конфликта.

В романе Раскольников бродит по Петербургу. Кучер охлестнул его плетью. Сострадательная купчиха подала оборванцу двугривенный. Раскольников подошел к перилам.

«Он зажал двугривенный в руку, прошел шагов десять и оборотился лицом к Неве, по направлению дворца. Небо было без малейшего облачка, а вода почти голубая, что на Неве так редко бывает. Купол собора, который ни с какой точки не обрисовывается лучше, как смотря на него отсюда, с моста, не доходя шагов двадцать до часовни, так и сиял, и сквозь чистый воздух можно было отчетливо разглядеть даже каждое его украшение. Боль от кнута утихла, и Раскольников забыл про удар; одна беспокойная и не совсем ясная мысль занимала его теперь исключительно. Он стоял и смотрел вдаль долго и пристально; это место было ему особенно знакомо. Когда он ходил в университет, то обыкновенно,— чаще всего возвращаясь домой,— случалось ему, может быть, раз сто, останавливаться именно на этом же самом месте, пристально вглядываться в эту действительно великолепную панораму и каждый раз почти удивляться одному неясному и неразрешимому своему впечатлению. Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина... Дивился он каждый раз своему угрюмому и загадочному впечатлению и откладывал разгадку его, не доверяя себе, в будущее».

Сцена была задумана в ином окружении. Был такой вариант:

---

[1] В тексте романа «К-му».

«Выходит и описание Петербурга. Прощанье со всем этим светом грусть. Великолепное описание и вдруг встреча раздавленного» [1].

Да, этот пейзаж был сто раз увиден и дважды описан.

Город менялся, и новый город, который появлялся вместо перестраиваемого Петербурга, был страшнее города «Медного всадника» и «Невского проспекта». Он рождал ненависть.

В рассказе «Слабое сердце» Достоевский описал город неравенства, город угнетения. Аркадий возвращается к себе на Петербургскую сторону после того, как увидал своего раздавленного нищетой, страхом и благодарностью Васю.

С моста на закате он видит задыхающийся, замороженный город глазами негодующего бедняка:

«Ночь ложилась над городом, и вся необъятная, вспухшая от замерзшего снега поляна Невы, с последним отблеском солнца, осыпалась бесконечными мириадами искр иглистого инея. Становился мороз в двадцать градусов... Мерзлый пар валил с загнанных насмерть лошадей, с бегущих людей. Сжатый воздух дрожал от малейшего звука, и, словно великаны, со всех кровель обеих набережных подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе... Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами — отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который, в свою очередь, тотчас исчезнет и искурится паром к темно-синему небу. Какая-то странная дума посетила осиротелого товарища бедного Васи. Он вздрогнул, и сердце его как будто облилось в это мгновение горячим ключом крови, вдруг вскипевшей от прилива какого-то могучего, но доселе не знакомого ему ощущения. Он как будто только теперь понял всю эту тревогу и узнал, отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастия Вася».

---

[1] «Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы», стр. 87.

Это пейзаж рассказа 1848 года. В 1861 году в «Петербургских сновидениях в стихах и в прозе» отрывок почти буквально повторен, но изменена точка зрения. В рассказе человек идет через Неву на Петербургскую сторону. В фельетоне сказано иначе: «я спешил с Выборгской стороны к себе домой».

Место, которое описано, одно и то же. И в обоих случаях оно не точно названо: широкая поляна Невы — это то место, где Нева раздваивается перед Зимним дворцом.

В старое время по Неве были переходы не только прямо с берега на берег, но и наискось.

Достоевский оставил пышность описания, обострил его, но не сохранил развязки — контраста. Раскольников возвращается к себе, видит сон о том, что будто бы бьют хозяйку. После этого идет беспамятство, появление артельщика с деньгами и Разумихина.

Повторяю, книги не мир, а окна в мир. Раскольников стоял на мосту, перенес удар плетью. Кучер ударил не потому его, что в «Медном всаднике» написано про Евгения:

Нередко кучерские плети
Его стегали...—

а потому, что в мире есть бедняки и плети.

Разгадки панорамы, которую «отложил» Раскольников, не дал и Достоевский.

Разгадки нет потому, что нет борьбы Раскольникова за свои человеческие права, а в черновиках он их хотел и жаждал осуществить сейчас же.

Каких он прав хочет, во имя чего он протестует?

Поиски легального исхода из коллизии Раскольникова: роль Разумихина и Свидригайлова

Достоевский отнимает у преступления Раскольникова обоснование для того, чтобы преступление не напоминало о революции. Он противопоставляет Раскольникову Разумихина. Разумихин — благоразумный герой; сперва писатель хотел развернуть этот образ, сделать Разумихина силачом, который «одним ударом ссадил одного блюстителя вершков 12 росту». Кроме того, он мог сколько угодно времени не есть и «однажды он целую зиму сов-

сем не топил комнату и говорил, что так даже лучше спится».

Такой Разумихин становился бы похожим на героя Чернышевского, Рахметова, человека, подготовляющего себя к подвигам. Перенести подвиг на Разумихина оказалось невозможным. Разумихин остался прозаическим, дельным малым; все, что ему мог подарить Достоевский,— это издательскую смету: на одну тысячу из тех трех, которые получила в наследство от Свидригайловой Дуня, Разумихин, призаняв еще тысячу у дяди, надеется развернуть издательство.

Планы Разумихина поразительно похожи на те письма об издательстве, которые когда-то Достоевский писал брату своему Михаилу. Это тоже утопия, только утопия буржуазная: мечта о том, что каждый может выбиться в люди.

В планах Достоевского были колебания: деньги у Свидригайловых брать трудно. Он искал денег для спасения своих героев, и искал безнадежно. Есть запись: «Сыскать и выпустить <в роман>русского купца (Бабушкина)... фабриканта, чтоб он... место Разумихину в 3000 дал» [1].

Но роман пришлось развязывать, используя помощь Свидригайловых.

В первоначальном плане Свидригайлов появлялся на заднем плане. Может быть, он был задуман как человек, связанный с трагедией Раскольникова, но не появляющийся так, как не появляется в романе «Бедные люди» Быков.

При создании романа значение героя увеличилось. Подслушав разговор Раскольникова с Соней, Свидригайлов становится обладателем тайны и начинает шантажировать Родиона.

Тот даже готов признаться в убийстве, чтобы отвлечь сестру от какого-нибудь «неосторожного шага».

Не только разочарование в себе и уговоры Сони, но и угрозы Свидригайлова побуждают Раскольникова на явку с повинной.

Таким образом, не только преступление Раскольникова, но и его покаяние имеют двойную мотивировку.

---

[1] «Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы», стр. 168.

Такова сюжетная роль Свидригайлова.

Но Достоевский, уничтожая всякие признаки социального протеста в Раскольникове, тем самым сближает его со Свидригайловым.

Свидригайлов обладает, так сказать, органическим отсутствием раскаяния.

Показанный рядом с Раскольниковым, Свидригайлов вырастает, получает право на самоанализ и анализ других героев.

Наиболее развернутый разбор причин преступления в романе принадлежит не Порфирию, а Свидригайлову в его разговоре с Авдотьей Романовной Раскольниковой.

«— Тут, как бы вам это выразить, своего рода теория, то же самое дело, по которому я нахожу, например, что единичное злодейство позволительно, если главная цель хороша... Оно тоже, конечно, обидно для молодого человека с достоинствами и с самолюбием непомерным знать, что были бы, например, всего только тысячи три, и вся карьера, все будущее в его жизненной цели формируется иначе, а между тем нет этих трех тысяч. Прибавьте к этому раздражение от голода, от тесной квартиры, от рубища, от яркого сознания красоты своего социального положения, а вместе с тем положения сестры и матери. Пуще же всего тщеславие, гордость и тщеславие, а впрочем, бог его знает, может, и при хороших наклонностях... Я ведь его не виню, не думайте пожалуйста; да и не мое дело. Тут была тоже одна собственная теорийка,— так себе теория,— по которой люди разделяются, видите ли, на материал и на особенных людей, то есть на таких людей, для которых, по их высокому положению, закон не писан, а напротив, которые сами сочиняют законы остальным людям, материалу-то, сору-то... Он, кажется, вообразил себе, что и он гениальный человек,— то есть был в том некоторое время уверен. Он очень страдал и теперь страдает от мысли, что теорию-то сочинить он умел, а перешагнуть-то, не задумываясь, и не в состоянии, стало быть, человек не гениальный...»

Перебьем анализ Свидригайлова для того, чтобы обратить внимание, что в конце он прямо сближает себя с Раскольниковым.

«— Русские люди вообще широкие люди, Авдотья Романовна, широкие, как их земля, чрезвычайно склонны к фантастическому, к беспорядочному; но беда быть широ-

ким без особенной гениальности. А помните, как много мы в этом же роде и на эту же тему переговорили с вами вдвоем, сидя по вечерам на террасе в саду, каждый раз после ужина. Еще вы меня именно этой широкостью укоряли. Кто знает, может, в то же самое время и говорили, когда он здесь лежал да свое обдумывал».

Это сближение героев в результате становится настолько близким, что Свидригайлов знает про убийцу то, что может знать только сам Раскольников. Например, Раскольников, «дойдя уже до Петровского острова, остановился в полном изнеможении, сошел с дороги, вошел в кусты, пал на траву и в ту же минуту заснул» [1].

Другой пример. Свидригайлов после посещения девочки-невесты, передав ее родителям деньги, ночью идет по городу: «Дождь перестал, но шумел ветер. Он начинал дрожать и одну минуту с каким-то особенным любопытством и даже с вопросом посмотрел на черную воду Малой Невы».

Когда Свидригайлов хочет стреляться, он идет среди молочного густого тумана по скользкой, грязной деревянной мостовой к Малой Неве: «Ему мерещились высоко поднявшаяся за ночь вода Малой Невы, Петровский остров, мокрые дорожки, мокрая трава, мокрые деревья и кусты и наконец тот самый куст...»

Свидригайлов как будто ищет тот куст, в котором спал Раскольников и о котором больше ничего в романе не говорится.

Сцена Раскольников — Соня соответствует сцене Свидригайлов — Дуня. Сцены связаны противопоставлениями отношений и местом действия (квартира Капернаумовых).

Раскольников в разговоре с Дуней, уже признавшись ей в преступлении, говорит: «Иду. Сейчас. Да, чтоб избежать этого стыда, я и хотел утопиться, Дуня, но подумал, уже стоя над водой, что если я считал себя до сей поры сильным, то пусть же я и стыда теперь не убоюсь...»

На каторге, раскаиваясь не в преступлении, но в своей слабости, в эпилоге Раскольников думает: «Зачем он стоял тогда над рекой и предпочел явку с повинной? Неужели

---

[1] В плане Раскольников спал на Крестовском острове (Архив, стр. 65). Замена, очевидно, произведена сознательно. Он спит в том месте, куда шел Свидригайлов.

такая сила в этом желании жить и так трудно одолеть его? Одолел же Свидригайлов, боявшийся смерти?»

Достоевский усложняет и почти поэтизирует образ красавца шулера в конце романа.

Свидригайлов, взяв револьвер у Дуни, уходит из жизни с мрачными шутками, говоря загадками сперва с Соней, потом в доме своей невесты.

Умирая перед пожарной частью, Свидригайлов в последний раз иронизирует перед смертельным выстрелом, что — вот уезжает в чужие края.

Вся сцена у Достоевского нарочито снижена репликами еврея-пожарного. Но, может быть, хорошо помнящий Гёте Достоевский внес в эту сцену и высокую ноту воспоминаний о смерти Вертера.

Вертер, готовясь к смерти, посылает к мужу Лотты за пистолетами, говоря, что собирается в далекое путешествие. Альберт велит Лотте вытереть пыль с оружия и посылает пистолеты с пожеланием счастливого пути.

Достоевский дал Свидригайлову свои странные сны, которые видел потом Ставрогин.

Свидригайлов, став тенью Раскольникова, снизил бунтаря.

Свидригайлов — это освобождение от запретов нравственности, данное злодею, не знающему ничего, кроме своих желаний, и приходящего к смерти.

Л. Н. ТОЛСТОЙ

О ЖАНРЕ

Жанр — установившееся единство определенных стилевых явлений, проверенных в своем соединении на опыте, как удачные, имеющие определенную эмоциональную окраску и целиком воспринимаемых как система. Система эта часто определяется в самом начале в задании через название вещи: роман такой-то, или повесть такая-то, или элегия такая-то, или послание такое-то. Это общее определение вводит человека в мир рассказа и заранее предупреждает, в какой системе расположены те явления, которые он ожидает увидеть.

Жанры развиваются последовательно и как будто непрерывно, но эта непрерывность ступенчата.

Ступени этой непрерывности ощущаются как взаимно противоречащие.

Жанр существует в самоотрицании, в столкновении уже стертых, но не забытых и в отрицании оживающих степеней.

«Божественная комедия» Данте реально и подчеркнуто связана с «Энеидой».

Вергилий — автор «Энеиды», спутник Данте и комментатор нового христианского ада. В то же время поэма является политическим памфлетом. «Ад» так заселен врагами, друзьями и родственниками друзей Данте, он так злободневен, что мы видим его близость к живой воюющей, сжигаемой пожарами Флоренции.

Жанры сталкиваются, как льдины во время ледохода, они торосятся, то есть образуют новые сочетания, создан-

ные из прежде существовавших единств. Это результат нового переосмысливания жизни.

Шаги развития человечества отчетливо различаются художественным сознанием, спорами смен художественных школ.

Что я сейчас здесь утверждаю?

Что сломы жанров происходят для того, чтобы в сдвиге форм выразить новые жизнеотношения. Должен сказать, что при изменении одной черты системы вся структура изменяется коренным образом, потому что она не «сумма приемов» (как когда-то я говорил), а способ анализа через сопоставления.

Толстой не только великий творец, но и великий разрушитель старых построений.

Толстой начал с попытки, снимая старый сюжет с его осложненной событийностью, дать историю человеческой души в ее сознании и предсознании.

Такой попыткой была недописанная «История вчерашнего дня». День начинался с вечера; написан был анализ одного разговора и начат анализ снов.

Толстой не дописал своей первой великой книги.

«Детство» — первая дописанная им книга; она посвящена анализу человеческого сознания и разбита на несколько кусков — дней.

В анализе использованы приемы стерновского романа, но само разрушение старой формы уже не выделено; новая форма использована для нового раскрытия реальности; обостренность новизны анализа не подчеркнута.

Развитие художественной формы идет ступенями, ступени эти обрывисты, но повторение их дает некоторую симметрию ритма.

Толстой отрицал повторение старых форм во всех своих произведениях, идя по пути нового исследования действительности.

Так, в темной комнате мы закрываем глаза и снова открываем их для того, чтобы изменить настрой зрения.

Так жмуримся мы на солнце.

Глаза должны привыкать и к тьме, и к новому свету.

Зоркими глазами Толстого человечество смотрело на свое прошлое, будущее, на внутреннюю и внешнюю сущность жизни.

Русский роман создал новые характеры, иные конфликты и, приходя к осознанию бытовой неразрешимости конфликтов, подвел нас к появлению реализма нового типа.

Толстой выдвинул текучий характер, создал понятие диалектики души, что сейчас же было отмечено Чернышевским.

Может быть, в этой черте русского романа сказалась революционная ситуация, заставляющая заново все пересматривать.

В русском реалистическом романе первичным оказался характер; действие, не будучи ослабленным, потеряло условность, цитатность ходов разрешения.

Для русской классической литературы и впоследствии для театра Станиславского в основе произведения лежит характер.

Работа над вещью у русских классиков иногда начиналась черновиками, содержащими разбор черт характера, и попытками слить их.

Г. Джемс в воспоминаниях пишет про Тургенева: «Для большего уяснения себе он писал нечто вроде биографии каждого из действующих лиц, доводя их историю до начала действия задуманной повести».

Тургенев рассказывал, что в основе его замысла обыкновенно лежит лицо, иногда даже лицо какого-нибудь второстепенного героя произведения: «Задумываешься над характером, его происхождением, образованием».

Дальше начинается группировка лиц вокруг первоначально выбранного характера. Тургенев продолжает:

«Далее слагается сама фабула рассказа; это самая неприятная часть работы, для меня по крайней мере; пишется краткий конспект романа. Наконец я приступаю к самому описанию».

«Фабулы» Тургенева очень просты, его романы одноэпизодны, герой выявляет свой характер в конфликте, уходит и иногда возвращается в эпилоге.

Л. Толстой в своих воспоминаниях записывает, что он «начал писать характеры».

Сохранились и от более позднего времени — «Войны и мира» — записи характеров. Все они в это время носят характер своеобразной анкеты. Выясняются вкусы человека, его исторические симпатии, отношение к любви.

Характеры иногда усложняются их сводами: два человека превращаются в одного или черта одного передается другому. Сталкиваясь в жизненных противоречиях, так сказать, сцепляясь, характеры, уже намеченные, получают новые черты.

Если Пушкин определял исторический роман как эпоху, «развитую в вымышленном повествовании», то «Войну и мир» можно определить в какой-то мере как характеры, исследуемые перипетиями эпохи.

Искусственных столкновений героев, объяснения исторических событий через действия выдуманных героев нет.

Условных романных положений довольно много в черновиках и нет в романе.

Как будто накапливаются черты нового реализма.

Обычная фабула заменена столкновениями, обоснованными исторически.

Отношение к анализу характеров и событий — одно и то же: они исследуются в моменты пересечения силовых линий, в том явлении, которое Толстой называл фокусами. Он писал в «Записных книжках» в 1857 году: «Дело искусства отыскивать фокусы и выставлять их в очевидность. Фокусы эти... характеры людей, но фокусы эти могут быть характеры сцен, народов, природы...» [1]

Та ступень, на которую подымается Толстой, общая для русского реалистического искусства.

В театре мы имеем характер человека, который выражен через его слова и действия. Все это связано с системой действий, последовательностью их.

К. Станиславский, следуя традициям русского искусства, анализ пьесы начинал с создания биографии действующих лиц. Актеры додумывали предысторию героев, которых они должны были играть. Фабула обосновывалась на столкновениях проанализированных характеров.

Толстой в самом начале своего пути занялся анализом того, что в современной западной литературе называется «потоком сознания». Сознание бралось в противоречии его элементов.

В 1851 году у Толстого появилась мысль записать «день случайно выбранный» в виде анализа смены моментов сознания в их противоречивости.

---

[1] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 47, М. 1928—1958, стр. 213. Далее по этому изданию.

Этот замысел, по мнению многих комментаторов, связан с влиянием Стерна, но подробная передача неожиданных и запутанных ассоциаций и мыслей у Толстого не носит пародийного характера, не окрашена юмористически и не приводит к полузавуалированным эротическим представлениям.

Внутренний монолог сложен, «задушевен», он как бы происходит за душой, в том, что мы называем подсознанием.

Весь отрывок, содержащий «Историю вчерашнего дня», основан на противопоставлении задушевного сознания внешнему поведению.

Это поведение дается с «переводом», то есть герой-автор является как бы комментатором неожиданностей своего поведения. Подсознательное выделено и осознано.

Поток сознания у Толстого не осложнен неожиданностью ассоциаций. Молодого автора сразу же интересует нечто более сложное: отношение подсознательного и сознательного.

Впоследствии Толстой придет к следующему выводу: то, что называлось психологическим анализом, не может вскрыть истинной причины действия героев.

Герои приходят в соотношения друг с другом под влиянием иных сил, от них как бы не зависящих.

Психологизация является актом последующим.

Внутренняя свобода человека существует, но она ограничена массовой, «роевой» психологией.

Историческая необходимость, историческая обусловленность вступает в сложные взаимоотношения с задушевной жизнью человека.

Анализировать эту задушевную жизнь очень сложно, и Толстой ее вскрывает не только так называемым психологическим анализом, но и сложным лабиринтом сцеплений, описаний и событий.

«ИСТОРИЯ ВЧЕРАШНЕГО ДНЯ» В ОБЩЕМ ХОДЕ ТРУДОВЫХ ДНЕЙ ПИСАТЕЛЯ ТОЛСТОГО

Остановимся на первом опыте Толстого более подробно. Мы увидим, что в нем события берутся только как исходные точки для анализа противоречивых моментов сознания.

Внешние события отмечаются как нарочито ничтожные, но внутренне значительные.

Роман как бы перевернут, введен вовнутрь.

Так Толстой начал свой литературный путь произведением, получившим название «История вчерашнего дня». Произведение это как бы преждевременно, оно осталось внутренним черновиком самого Толстого, чрезвычайно для него важным.

Рукопись вещи, по словам комментатора, относится к 1851 году.

Толстой предполагал, что вещь будет грандиозна, он думал об эпопее внутренней жизни человека, но сохранился только один отрывок, размером приблизительно в печатный лист, и вряд ли рукопись была значительно больше.

Толстому понадобилось введение новых сцеплений, в которых анализ задушевного был только одним из средств анализа человеческой деятельности вообще.

Приведу небольшой отрывок: «Пишу я историю вчерашнего дня, не потому, чтобы вчерашний день был чем-нибудь замечателен, скорее мог назваться замечательным, а потому, что давно хотелось мне рассказать задушевную сторону жизни одного дня» [1].

Развитие отрывка показывает, что «задушевное» значит здесь не простое, а, так сказать, находящееся «за» душой — подсознательное. Задача Толстым ставилась грандиозная; он писал дальше: «Ежели бы можно было рассказать их так, чтобы сам бы легко читал себя и другие могли читать меня, как и я сам, вышла бы очень поучительная и занимательная книга, и такая, что не достало бы чернил на свете написать ее и типографчиков напечатать» [2].

Но в книге оказались прослежены не только «желания» и неясные мысли, которые возбуждаются впечатлениями дня, но, главным образом, их столкновение.

Не только «внутренний монолог», но и столкновение этажей самосознания составляют сюжет начатого произведения, которое определило литературу более чем на полстолетия.

Приведу пример.

---

[1] Л. Н. Толтой, т. I, стр. 279.
[2] Там же.

К герою обратилась женщина, которую он любит: «Comme il est aimable, ce jeune homme» [1].

«Эта фраза, кот[орая] последовала сейчас за моей, прервала мои размышления. — Я стал извиняться, что не могу, но так [как] для этого не нужно думать, я продолжал рассуж[дать] сам с собой: Как я люблю, что она называет меня в 3-м лице. По-немецки это грубость, но я бы любил и по-немецки. Отчего она не находит мне приличного названия? Замет[но], как ей неловко звать меня по имени, по фамилии и по титулу. Неужели это оттого, что я... — «Останься ужинать», — сказал муж. — Так как я был занят рассуждением о формулах третьего лица, я не заметил, как тело мое, извинившись очень прилично, что не может оставаться, положило опять шляпу и село преспокойно на кресло» [2].

Внутренний монолог противоречит монологу внешнему.

Если бы Толстой дописал свою вещь, то перед нами получилась бы книга, какую писал Джойс через много десятилетий после.

Толстой готовил черновик, содержащий анализ *части* сознания.

Оставшийся отрывок «Истории вчерашнего дня» оборван на анализе сущности сновидения:

«Во время ночи несколько раз (почти всегда) просыпаешься, но пробуждаются только два низшие сознания души: тело и чувство. После этого опять засыпает чувство и тело — впечатления же, которые были во время этого пробуждения, присоединяются к общему впечатлению сна, и без всякого порядка и последовательности. — Ежели проснулось и 3-е, высшее сознание понятия и после опять засыпаешь, то сон уже разделяется на две половины» [3].

Подробность анализа сна показывает, что Толстой, пытаясь воспринять строй «задушевной» мысли, пришел к вопросу о подсознательном, который впоследствии решил глубоко и своеобразно, не выделяя, однако, как тему все исключающую, так как подсознание у него в результате организуется сознанием.

Произведение было настолько преждевременно написано, что не увидело печати. Обнародован отрывок был

---

[1] Как он любезен, этот юноша *(франц.)*.
[2] Л. Н. Толстой, т. 1, стр. 283.
[3] Там же, стр. 294.

через восемьдесят четыре года, но и это было все еще рано, и поэтому «История вчерашнего дня» комментировалась А. Е. Грузинским как дневник: «История вчерашнего дня» была вызвана реальным фактом — визитом к Волконским — и несомненно правдиво передает впечатление автора; автобиографический материал в этом очерке дан совершенно открыто и до деталей сходится с показанием дневника...» [1]

Это совсем неправильно, так как в самом задании произведения дана попытка охватить психические явления, до сих пор не замечаемые или почитающиеся несуществующими.

А. Е. Грузинский на следующей странице говорит о влиянии Стерна и, таким образом, приходит в некоторое противоречие со своим утверждением о полной фактичности материала. Интересно замечание Грузинского. «Заслуживает внимания подробная передача всех неожиданных и запутанных ассоциаций мысли в постели при засыпании, с отметкой внешних условий обстановки спящего, определяющих самое содержание сна. Все это — первые опыты тех художественных картин сна, которые мы встречаем в зрелых произведениях Толстого. См. сны в «Войне и мире» [2].

Можно сказать больше: «История вчерашнего дня» — это опыт раскрытия внутренней жизни героя при умалении роли внешних событий. Впоследствии Толстой включил внешние события грандиозной силы и в то же время открыл задушевный мир.

Л. Толстой отказался от ранней своей манеры, перейдя к новой манере и к новым опытам, тоже не сразу оцененным.

Человечество растет и болеет своим будущим. Толстой будущее знал, совестью знал, но не до конца, что надо принимать и отвергать. Иногда надо отвергать и удачу. Но Толстой отложил тему. Он говорил: не трудно написать что-нибудь, а трудно не написать.

Почему же Толстой не дописал «Истории вчерашнего дня»?

Литературные предпосылки для создания уже были. Толстой знал Стерна, он упомянул в тексте своей недопи-

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 1, стр. 342.
[2] Там же, стр. 343.

санной вещи гётевского «Вертера». Но если для Стерна и его последователей характерна самозаключенность, отказ от действия, если наш современник Томас Манн в книге «Лотта в Веймаре» печально любуется высокомерной замкнутостью души поэта и считает это качеством самого творца романа о Вильгельме Мейстере, то молодой Толстой шел от внутреннего монолога в мир и знал, что мир в новых сцеплениях раскроет новую сущность. Толстой, оставив внутренний монолог, или, вернее, сделав его подчиненной частью нового своего художественного мастерства, ушел в романы, в которых рассказывалось о том, как человек вырывает из себя мешающую ему любовь к себе.

СЮЖЕТ И АНАЛИЗ

Толстой в эпоху написания «Детства» тщательно изучал Стерна, но Стерн для него не был предметом подражания в развитой композиции.

Десятого августа 1851 года Толстой записывает в дневнике:

«Я замечаю, что у меня дурная привычка к отступлениям; и именно, что эта привычка, а не обильность мыслей, как я прежде думал, часто мешают мне писать и заставляют меня встать от письменного стола и задуматься совсем о другом, чем то, что я писал. Пагубная привычка. Несмотря на огромный талант рассказывать и умно болтать моего любимого писателя Стерна, отступления тяжелы даже у него» [1].

Поток сознания, анализ снов, которыми так подробно занимался Толстой в эпоху создания «Истории вчерашнего дня» и «Детства», все время приводили его к отступлениям.

Толстой шел к простой прозе через анализ и через философские размышления. Его «История вчерашнего дня» кончалась большим отступлением о психологии сна, о делении человеческого сознания, но, исследуя шаг за шагом сцепления человеческого сознания, писатель чувствовал, что он отходит от самой жизни, и он вернулся к ней в простом описании, в котором сперва хотел последовательно рассказать жизнь не свою, своего соседа, вер-

[1] Л. Н. Толстой, т. 46, стр. 82.

нее — хотел рассказать свое детство, как бы переключив его на судьбу своих соседей, детей княгини Софьи Петровны Козловской и Александра Михайловича Исленьева. Это была несчастная семья, дети были незаконные, Козловская была женщина богатая, не беден был Исленьев, но шел вопрос о том, как закрепить за детьми их состояние.

Разговоры и планы об этом и составляли основу композиции первоначального наброска произведения.

Можно было выдать векселя на имя отца от имени матери, как будто бы она ему должна. Отец от этого отказывался.

Первоначально обо всем этом рассказывалось в начале повести.

Пролог носил характер прямого и откровенного рассказа о том, что обычно скрывали. Семья рассказчика внебрачная, хотя и отец и мать принадлежат к аристократическому кругу.

Завязка, причем довольно традиционная, давалась прямо: и Кандид Вольтера, и Том Джонс Фильдинга, и Оливер Твист — незаконные дети; конфликт был реален, но традиционен. Новым был не конфликт, а то, что он не оставался за рамками романа.

Толстой не только создал завязку, но и построил целый ряд сцен на ее основе, — например, разговор между отцом и матерью о будущности детей, письмо матери к сыновьям о том, что они незаконные.

Мать пишет им об измене первому мужу: «Это грех, и большой грех. Бог не благословил любовь мою к вашему отцу, потому что я была замужем еще прежде за князем. Он не любил меня, и я тоже не могла любить его, хотя он не злой человек, но жалкой и несчастный. От этого старший брат ваш, сын князя, живет не с вами, от этого вы мои дети, а не можете быть дворяне и мои наследники, от этого я несчастна и прошу бога, чтобы он не наказывал вас, а всю тяжесть наказанья прошу его, чтобы он позволил перенести одной мне...» [1]

В романе, нам всем известном,— «Детстве» — есть следы старого сюжета. Они сохранились в разговоре главы «Папа». Яков-приказчик старается расходы отца перенести на имение его жены. В черновиках Яков переносил

[1] Л. Н. Толстой, т. 1, стр. 143.

расходы на имение княгини. Таким образом, использовалась раздельность владений.

Раздельности этой в полной мере не было бы при браке, но Яков и в окончательном варианте ведет свою линию и добивается своего.

Следом первоначального построения романа является глава с рассказом гувернера Карла Ивановича.

Карл Иванович — незаконнорожденный. Появляется Карл Иванович еще в начале произведения, — это первый взрослый, входящий в произведение. История воспитателя, включенная в историю ребенка, может быть прослежена во многих произведениях, в том числе и в «Тристраме Шенди», где она рассказана прямо, без отступлений и характеристической окраски. Это повесть о бедном молодом человеке Лефевре, который не может составить себе счастья и живет, пользуясь покровительством чужих людей, в чужом доме.

История Карла Ивановича дается в «Отрочестве», в главе VIII. Рассказ начинается со слов: *«Я был нешаслив ищо во чрева моей матрри»*. Сказавши эти слова, Карл Иванович повторяет их по-немецки с еще большим чувством. Все повествование, а особенно начало, сказово и сентиментально.

Это история о незаконнорожденном, который пошел в войска Наполеона вместо призванного своего законного брата. Он этим как бы искупает вину своей матери перед ее мужем — своим названым отцом.

В то же время повествование построено как традиционно вымечтанное.

« — Папенька, — я сказал: — не говорите так, что «у вас был один сын, и вы с тем должны расстаться», у меня сердце хочет *выпрыгнуть,* когда я *этого* слышу». Брат Johann не будет служить — я буду Soldat!.. Карл здесь никому не нужен, и Карл будет Soldat.

— Вы честный человек, Карл Иванович! — сказал мне папенька и поцаловал меня».

Дальше отец повторяет эту же фразу по-немецки.

Стилистически сказ подчеркивает самые, по-немецки, чувствительные места, вводя русскую языковую окраску; сказ двуязычен.

Отец перед этим называет Карла Ивановича Карлом, но, рассказывая патетически сам про себя, Карл Иванович себя называет так, как его называют в России, и так,

как его не могли называть в Германии, где не употребляют отчеств не только в кругу семьи, но и вообще никогда.

Эта деталь подчеркивает мечтательность всего построения.

История Карла Ивановича с самоотвержением, с рассказами о несчастной матери является одновременно, по моему мнению, и новым творческим выполнением первоначального замысла вещи, перенесенным на новый материал.

Опыт Стерна в очень измененном виде пригодился Толстому и в какой-то мере лег в основу его нового мастерства. Приведу пример: спор между отцом и матерью в главе «Детства» «Юродивый» дан на фоне замедленного жеста. Мать защищает юродивого.

«— Передай мне, пожалуйста, пирожок,— сказала она. — Что, хороши ли они нынче?

— Нет, меня сèрдит, — продолжал папа, взяв в руку пирожок, но держа его на таком расстоянии, чтобы maman не могла достать его: — нет, меня сердит, когда я вижу, что люди умные и образованные вдаются в обман.

И он ударил вилкой по столу.

— Я тебя просила передать мне пирожок, — повторила она, протягивая руку.

— И прекрасно делают, — продолжал папа, отодвигая руку: — что таких людей сажают в полицию» [1].

Жест замедлен, анализирован как знак несогласия. Произведен, так сказать, перевод жеста на язык психологии.

Основной силой «Детства» и «Отрочества» явился толстовский анализ. Писатель отказался от показа сложных взаимоотношений, переведя интерес на осмысление самых простых ощущений и переживаний людей. Отсутствие событий как бы перенесло освещенное поле произведения на то, что происходит за событиями в человеческом сознании.

Мальчик переживает горе: умерла его мать.

Это самое крупное, самое основное событие детства; описание смерти матери дано словами Натальи Савишны. Последняя фраза главы «Что ожидало нас в деревне» да-

---

[1] Анализ этой сцены был впервые произведен Б. М. Эйхенбаумом в книге «Молодой Толстой», 1922.

на от автора; она суха и поэтому производит более сильное впечатление.

«Maman скончалась в ужасных страданиях».

Рассказ об этом событии занимает две страницы. Четыре страницы занимает описание горя мальчика.

На первой странице десять раз повторяется слово «я».

Ви́дение горя Толстой начинает с неузнавания, через которое медленно проступает дорогое и потерянное:

«Я остановился у двери и стал смотреть; но глаза мои были так заплаканы и нервы так расстроены, что я ничего не мог разобрать; все как-то странно сливалось вместе: свет, парча, бархат, большие подсвечники, розовая, обшитая кружевами подушка, венчик, чепчик с лентами и еще что-то прозрачное, воскового цвета. Я стал на стул, чтобы рассмотреть ее лицо; но на том месте, где оно находилось, мне опять представился тот же бледно-желтоватый, прозрачный предмет. Я не мог верить, чтобы это было ее лицо. Я стал вглядываться в него пристальнее и мало-помалу стал узнавать в нем знакомые, милые черты. Я вздрогнул от ужаса, когда убедился, что это была она; но отчего закрытые глаза так впали? отчего эта страшная бледность и на одной щеке черноватое пятно под прозрачной кожей?..»

Здесь анализ идет от неви́дения, неузнавания к узнаванию и потом к ужасу. Ребенок стоит и стоит в самозабвении горя.

Дальше начинаются мысли о том, что вошедший дьячок может принять Николеньку за бесчувственного мальчика, потом идут анализ похорон и рассказ об ужасе девочки-крестьянки, которая прощалась с покойницей: «Я вскрикнул голосом, который, я думаю, был еще ужаснее того, который поразил меня, и выбежал из комнаты».

Мальчик понимает ужас тления. Намек о черном пятне становится чертой, определяющей ужас смерти.

Искусство прозы — это искусство анализа, это обучение видению, это возвращение страшного и прекрасного из мира привычного в сознание человека.

Это борьба со словами — счастье, горе, любовь, смерть — за конкретное и как бы частное представление явлений, стоящее за словами.

Толстой в композиции своих вещей тщательно отбирал и как бы усмирял событийный ряд, перенося весь интерес на анализ.

На обложке поэмы «Мертвые души» цензор своей рукой вписал сверху заголовка: «Похождения Чичикова, или...»

Это был приказ. Тогда Гоголь нарисовал сам обложку: крупно дал слова «Мертвые души», мелко написал «Похождения Чичикова», а кругом дал виньетку с тройкой, бокалами, блюдами разной снеди, колодезными журавлями и черепами.

Таким образом, он ослабил выражение «Похождения».

Произведение нового типа, в котором смешивается повесть, историческое рассуждение, наука, публицистика, назревало в России давно. Таким были прежде всего «Мертвые души», такими были до «Мертвых душ» «Арабески», взятые как целое.

Белинский первоначально не принял в «Арабесках» статей Гоголя, но «Мертвые души» принял восторженно.

Творчество Герцена целиком относится к этому новому русскому публицистически-художественному, философскому жанру.

Этот жанр связан и с творчеством Салтыкова-Щедрина и Толстого.

Не только «Дневники писателя» Достоевского и его путевые заметки о Западе, но и романы полемически связаны с жанром, который мы назовем герценовским; включение в ткань романа «Братья Карамазовы» газетных сообщений может быть связано с герценовским использованием газетных фактов в «Колоколе».

20-го марта 1865 года Толстой записывает: «Крупные мысли! План истории Наполеона и Александра не ослабел. Поэма, героем которой был по праву человек, около которого все группируется, и герой — этот человек» [1].

Еще перед этим, в эпоху создания «Казаков», Толстой увлекался «Илиадой». 30-го сентября 1865 года Толстой пишет:

«...в картине нравов, построенных на историческом событии Одиссея, Илиада, 1805-й год» [2].

Борис Михайлович Эйхенбаум связывает укрупнение плана «Войны и мира» с идеями Прудона, у которого бы-

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 48, стр. 61.
[2] Там же, стр. 64.

ла своя философия войны и своя «Война и мир», то есть произведение того же названия.

Но «Война и мир» есть у Герцена и писалась им в годы близости Герцена с Толстым.

Смелое включение в беллетристическое произведение философских рассуждений всего вероятнее — герценовское. Можно сказать, что одновременно здесь сказались и идеи Белинского.

Роман «Война и мир» основан на своих законах, законах русского романа, которые десятилетиями вырабатывались в русском искусстве.

Романы Толстого будут непонятны, если мы их станем судить по нормам старой поэтики, как судили о действиях Кутузова по военным правилам Клаузевица.

Пушкин говорил, что художественное произведение нужно судить по его собственным законам. Но произведения Толстого часто судили по законам, чуждым русскому искусству; в результате получалось непонимание.

Его роман сравнивали с западноевропейским романом первой половины XIX века. Но рамки этих романов давно уже стали тесны для русской художественной мысли.

В передовой русской литературе к этому времени уже бытовали новые сюжетные построения, основанные не на интриге, не на «гармоничной компоновке» событий, а на сопоставлении характеров и типов. При таком построении произведения его единство, как об этом писал В. Г. Белинский, достигается единством художественной концепции.

Но закономерно ли связывать художественный опыт Толстого с идеями Белинского?

Материал для решения этого вопроса дают сами произведения Толстого, а также его записные книжки и дневники. Приведу несколько выписок.

В записной книжке 1856 года читаем:

«Видел во сне, что я открыл, что мнение Бе[линского] заключалось главное в том, ч[то] социальные мысли справедливы только тогда, когда их пусируют (продвигают. — *В. Ш.*) до конца!» [1]

Таким образом, Толстой ценил в Белинском самую последовательность его «социальных мыслей».

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 47, стр. 198.

В следующем году Толстой много читал Белинского. «Утром читал Бел[инского], и он начинает мне нравиться...», «прочел прелестную статью о Пушкине», «...Статья о Пушкине — чудо. Я только теперь понял Пушкина», «Я сказал про Бел[инского] дуре — Вяз[емской]» [1].

Эта запись нуждается в комментарии. Я привожу расшифровку академического издания, но думаю, что надо читать: «дуре — Вяземскому» (слово не дописано). Вяземский был озлобленным хулителем Белинского. Вере Вяземской к этому времени было шестьдесят семь лет (родилась она в 1790 году), и вряд ли Толстой говорил с ней о Белинском, а мужчину иногда называют «дурой».

Белинский не подсказывал Толстому готовых решений, но своим анализом своеобразия русской художественной мысли он помог Толстому освободиться от груза старых поэтических норм и способствовал осознанию писателем своего собственного поэтического опыта.

Он показал ему формирующее значение последовательной «социальной идеи» в художественном произведении, идеи до конца идущего отрицания дворянской и буржуазной действительности, вылившегося у Толстого в конце концов в срывание всех и всяческих масок, которое не могло не отозваться на преобразовании самого метода художественного познания; он помог сознательно «отработать» новую форму для выражения нового содержания, вводимого в сферу искусства.

Европейский роман к этому времени имел крупнейшие удачи в расширении сферы искусства, но имел и свои «мертвые поля» — непреодоленные ограничения в изображении тех или иных сторон действительности. Европейский роман, например, изображал человека влюбленным или сражающимся, но само сражение, сама историческая действительность давались, как правило, в ограниченной, «камерной», условной форме.

Напомню об опыте европейских романистов в показе наполеоновских войн. Об этом так много писалось в связи с романом Толстого, что обойти этот вопрос нельзя.

У Стендаля в «Пармском монастыре» показано Ватерлоо. В описании сражения здесь нет условности, но нет и прямого, непосредственного изображения события во

[1] Л. Н. Толстой, т. 47, стр. 108—109.

всей его широте и объективно-исторической значимости. Все дано с точки зрения волонтера-мальчика, который не понимает того, что происходит, и не старается понять.

У Теккерея в «Ярмарке тщеславия» тоже описано Ватерлоо. Бой происходит за сценой: молятся жены офицеров, дожидаясь своих мужей, слышна артиллерия, изменяется отношение населения к англичанам, Ребекка спекулирует лошадьми. Картина сражения заменена бытовой картиной.

В «Отверженных» В. Гюго также есть описание Ватерлоо: оно использовано для создания сюжетной тайны. Мародер случайно спасает из груды трупов французского генерала.

Как видим, во всех этих романах сама история дана как бы через узкую щель частной жизни; «традиционная композиция», самый канон, по которому роман имеет своим содержанием описание частной жизни, суживает показ действительности. Эти талантливые романы осуществлены в духе одних и тех же условных художественных правил.

Творчество Толстого представляет собою новый шаг в художественном развитии человечества.

Уже форма ранних вещей Толстого совершенно оригинальна и вносит в европейскую литературу новое качество — главенство характера. Еще в эпоху создания «Севастопольских рассказов» Толстой, начав работу над «романом русского помещика», записывает: «Начал писать характеры, и кажется, что эта мысль очень хороша и как мысль и как практика».

Это «писание характеров» для Толстого стало практически необходимым.

Если «Севастополь в декабре месяце» в основе своей очерк — анализ пейзажа, то уже «Севастополь в мае» и «Севастополь в августе 1855 года» — рассказы о событиях, показанных через характеры, анализируемые посредством сопоставления.

Толстой описывает игру страстей, выясняет сцепление событий через анализ психологии людей, не создавая ложных взаимоотношений между ними.

Одновременно он включает в свое произведение философски-научные обобщения. Так складывалась у Толстого своеобразная литературная форма.

ЗАКОНЫ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ, ЕГО ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ В «ВОЙНЕ И МИРЕ»

Анализируя действия масс в своей эпопее, Толстой говорит о жизни пчел, о том, как бабы все разом принимаются за работу или идут в баню мыться к празднику. Далее он анализирует действия дворян и говорит о выступлениях помещиков после 19 февраля.

Съехались люди из разных губерний «...и не перебивая один другого, говорили все то же, одно и то же, как сыновья, нечаянно все подарившие по зонтику матушке. Все говорили, что на сходках надо быть требовательнее, а никак не великодушными, что лучше всего исполу, что батраки разорительны, что надо уменьшать запашки и т. д. и т. д. Все это есть муравейная сторона, стадная сторона жизни».

Эта мысль приводит Толстого к тому, что до него Добролюбов называл «брамизмом», подразумевая идеи Буслаева.

Толстой говорит о законах, управляющих человечеством:

«1) Закон подделывания воображения с быстротой, исключающей понятие времени, под неизбежную необходимость, сложные умственные доводы, убеждающие нас в том, что то, что мы делаем, неизбежно делается по нашему произволу.

2) Закон, лишающий человека в минуту совершения стихийного поступка видеть стихийность его и необходимость видеть его личную выгоду (праздники — посты)

и 3) закон совпадения жизненных явлений внешних с соответствующими ему душевно-нравственными или умственными проявлениями» [1].

Поэтому Толстой законы, управляющие сознанием бодрствующего человека, сравнивает с явлениями спящего сознания, которое подбирает к моменту внешнего раздражения цепи объяснений:

«Вы спите и видите сон, что шли на охоту, и длинную историю, предшествующую охоте; наконец вылетает дичь, вы стреляете и просыпаетесь. Звук выстрела был действительный звук — звук хлопнувшего ветром ставня. В момент пробуждения — воображение подделало всю историю

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 14, стр. 125.

охоты. Сумасшедший ничему не удивляется: его сажают в карету и везут, он не знает, зачем и куда. Он не только не удивлен, но говорит, смотря по своему пункту помешательства, почему он ждал этого, и рассказывает целую историю, вследствие [которой] должны были за ним приехать» [1].

Таким образом, анализы снов, которыми так изобилует произведение Толстого, основаны на общих воззрениях писателя на сущность всего человеческого сознания. Психологический анализ, который в предшествующих Толстому романах часто сводился к добросовестному анализу эгоистических мотивов поступков, Толстой не принимает.

Общим выводом его можно считать то заключение, которое он делает по поводу военных донесений, в то же время придавая ему более широкое значение: «Из этого только следует, что слова ничего не значат и не служат выражением дела» [2].

Опровергая обычное словесное толкование закономерности поведения людей, которые будто бы поступают сообразно принятым ими свободным решениям, Толстой ищет, но не находит истинных причин изменения человеческого сознания.

Работа над художественным произведением — работа исследовательская. При помощи сюжетных сопоставлений проверяя поведение человека при разных обстоятельствах, художник все глубже раскрывает характер героя, глубже понимает действительность и объясняет ее сущность. В результате он иногда настолько приближается к истинной сущности предмета, превозмогая свои первичные предрассудки и тенденции, что вещь становится как бы общезначимой и переживает самого художника на века.

ИСТОРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ И ВЫБОР ГЕРОЕВ

В романе появилось новое — исторический анализ и показ крупных действующих лиц, как бы суд над ними.

Толстой вводит в роман Наполеона, Александра, Кутузова. Кутузов в черновиках осуждается, в окончательном тексте романа возвышается, но возвышается измененным,

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 14, стр. 125.
[2] Там же, стр. 89.

как спокойный человек, который дает событиям течь, не вмешиваясь в них.

Толстой в эпоху создания «Войны и мира» считал исторический анализ как бы предварительной работой, от которой он переходил к чисто художественному решению. Толстой писал в черновой редакции пролога к «Войне и миру»:

«Большинство моих читателей состоит из тех, которые, дойдя до исторических и тем более философских рассуждений, скажут: ну, опять. Вот скука-то,— посмотрят, где кончаются рассуждения, и, перевернув страницы, будут продолжать дальше. Этот род читателей — самый дорогой мне читатель. Их суждениями я дорожил больше всего; от их суждений зависит успех книги, и их суждения безапелляционны...

...И по этой же самой причине они не хотят читать того, о чем свое мнение надо доказывать, и совершенно правы.

Это читатели художественные, те, суд которых дороже мне всех. Они между строками, не рассуждая, прочтут все то, что я писал в рассуждениях и чего бы и не писал, если бы все читатели были такие. Перед этими читателями я чувствую себя виноватым за то, что я уродовал свою книгу, вставляя туда рассуждения, и считаю нужным выставить побуждения, заставлявшие меня поступать так»[1] (1869).

Чего здесь добивается Толстой?

Он хочет, чтобы истинное понимание явления было бы не приложено к описанию, а добыто из него, извлечено, так сказать вымышлено.

Из явления надо извлечь его философскую сущность путем многократного и различно организованного сопоставления частей, извлеченных из действительности.

Мировоззрение художника решает все; само литературное дело в конечном счете сводится к выявлению своего авторского мировоззрения и мироощущения, но мировоззрение не есть что-то предшествующее художественному произведению, оно все время строится и проверяется художественной работой.

Таким образом, расположение философских рассуждений вне художественной ткани, внеэмоциональность

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 15, стр. 240—241.

этих рассуждений для Толстого являются некоторым художественным пороком.

Толстой хотел построить роман из жизни людей своего класса, утверждая, что именно эта жизнь ему понятна. Он писал:

«Жизнь чиновников, купцов, семинаристов и мужиков мне неинтересна и наполовину непонятна, жизнь аристократ[ов] того времени, благодаря памятникам того времени и другим причинам, мне понятна, интересна и мила» [1].

Но дальше начинаются колебания. Толстой хочет писать о своем классе именно потому, что эти люди, как он думает, свободны и независимы, и тут я опять решусь на большую цитату:

«Но не Наполеон и не Александр, не Кутузов и не Талейран будут моими героями, я буду писать историю людей, более свободных, чем государственные люди, историю людей, живших в самых выгодных условиях жизни, людей, свободных от бедности, от невежества и независимых, людей, не имевших тех недостатков, которые нужны для того, чтобы оставить следы на страницах летописей, но глупой человек не видит этих следов, не выразившихся в мишурном величии, в книге, в важном звании, в памятнике, он видит их только в дипломатическом акте, в сражении, в написанном законе... Разве не было тысяч офицеров, убитых во времена войн Александра, без сравнения более храбрых, честных и добрых, чем сластолюбивый, хитрый и неверный Кутузов» [2].

Люди, живущие в «самых выгодных условиях жизни»,— это люди круга Толстого. Взято выражение почти то самое, которое Толстой применял к себе.

Толстой неоднократно подчеркивал, что роман «Война и мир» написан в самых лучших условиях, которые только можно придумать; например, он писал: «Печатая произведение, на которое положены мною четыре года непрестанного труда при наилучших условиях жизни...» [3]

Толстой сам себя считал свободным от бедности, от невежества и человеком независимым.

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 13, стр. 55.
[2] Там же, стр. 72—73.
[3] Там же, стр. 56.

Такими людьми были и Андрей Болконский и Пьер, но дальше происходит очень сложная вещь. Казалось бы, через Пьера или Андрея Болконского автор может осмысливать то, что происходит в романе, и Толстой неоднократно делал свои военные рассуждения размышлениями Андрея Болконского. Но это оказывалось невозможным. Тогда Толстой давал эти рассуждения как собственный анализ, в некоторых изданиях выкидывал совсем.

Но Андрей Болконский — свободный, независимый, молодой и храбрый — не нужен для войны, и это понимал уже Фет.

Андрей Болконский бросается со знаменем для того, чтобы остановить бегство солдат, но он думает о себе, и его жертва бесполезна.

Тушин — человек чужого круга, он для Андрея Болконского, по словам самого Толстого, «китаец». Но Тушин спасает многое во время сражения, потому что он думает о сражении вместе со своими солдатами: он зажигает деревню и своими двумя пушками изменяет ход сражения.

Нужен войне красноносый, бедный офицер, старый товарищ Кутузова; именно он, а не нарядный красавец Долохов решает участь сражения под Шенграбеном. Он будет воевать на Бородине, где судьба сделала его батальонным командиром.

Оказывается, что войну решают те люди, которые не «свободны», не обеспечены и первоначально не были понятны Толстому.

Тушин, очевидно, дворянин, но дворянин очень бедный, Тимохин, может быть, из солдатских детей, так, как Миронов в «Капитанской дочке». Это люди, близкие к разночинцам.

Мужики, про которых говорится,— это те люди, которые решают войну. Сам Толстой пишет, что Карп и Влас не повезли сена и овса наполеоновской армии и армия погибла.

Карп и Влас не побежали с поля битвы, и Наполеон с ними ничего не мог сделать. Они оказались светом, а Андрей Болконский — тенью.

Пьер понял войну тогда, когда он пошел в толпе, и этот путь приводит впоследствии к бунту и приведет к столкновению с Николаем Ростовым.

Толстой хотел написать один роман, а написал другой.

Фрейлина, описанием вечера у которой начинается роман, первоначально была идеальной, независимой женщиной, которая даже не думала о том, фрейлина она или не фрейлина.

Впоследствии она становится болтливой интриганкой. Шум, который стоит в ее салоне,— ложный шум, это гудят трутни.

Толстой не сделал ошибки, потому что он исследовал жизнь при помощи сцеплений, потому что он не насиловал хода романа старыми формами. Роман вырастил его, переделал его мировоззрение.

РАБОТА НАД СЦЕНОЙ УБИЙСТВА ВЕРЕЩАГИНА

Попробуем в описании убийства Верещагина понять законы отбора материала, проследить, в какой закономерности происходит отбрасывание деталей, их уточнение, развитие оставленных черт в своеобразную систему, так чтобы их идейная направленность становилась максимально ясной и действенной.

Нам кажется интересным проследить на конкретном и небольшом материале, как, создавая художественное произведение, писатель отказывается от интересного, важного, но частного материала, для того чтобы ввести в роман материал обобщенный. При этом писателю приходится отказываться и от целого ряда уже найденных сцен. Ему приходится превращать знание историческое в художественно-логическое, то есть такое, все части которого внутренне оправданы в самом произведении.

Толстой собирал сведения о деле Верещагина. Для него был подобран целый ряд материалов, но он предпочел обратиться к живому свидетелю событий.

Н. П. Петерсон, помогавший Толстому собирать материал для «Войны и мира», рассказывает:

«Помню, я собрал множество рассказов об этом событии, газетных и других, так что пришлось поставить особый стол для всей этой литературы. Л. Н. что-то долго не приходил, а когда пришел и я указал ему на литературу о Верещагине, то он сказал, что читать ее не будет, потому что в сумасшедшем доме встретил какого-то ста-

рика — очевидца этого события, тот ему рассказал, как это происходило»[1].

Вероятно, отсюда в черновых записях и сохранились характеристики личности обитателя сумасшедшего дома, друга Верещагина. Вероятно, старик, беседа с которым так заинтересовала писателя, послужил поводом для изображения Ивана Макарыча, фигура которого была выписана подробно, но осталась в черновиках.

Иван Макарыч толстовских черновиков был робким студентом Московского университета, много читал, спорил с раскольниками, увлекался масонами и в результате попал в сумасшедший дом. Писатель считает его не сумасшедшим, а «зачитавшимся», и отмечает, что в больнице Иван Макарыч помогал служащим вести счетоводство.

Иван Макарыч приходит к Пьеру для того, чтобы граф заступился за Верещагина. Идет портрет человека:

«Лицо его теперь было худо, обросшее неровными клочками бороды, и желто. Черные, агатовые зрачки его бегали тревожно и низко по шафранно-желтым белкам»[2].

Детали описания окажутся использованными в окончательном тексте, но там они даны на мгновение. Большой эпизод превратился в несколько строк. В черновиках Иван Макарыч не только свидетель преступления, совершенного Растопчиным,— он говорит над трупом Верещагина и вызывает раскаяние толпы.

В окончательном тексте Толстому не понадобился обличитель: он раскрыл отрезвление толпы анализом внутреннего состояния людей.

Сокращение роли Ивана Макарыча обусловливается и тем, что Толстой вообще выбрасывает эпизоды, связанные с масонством, беря психологию более широких народных групп. Уменьшена роль Верещагина, сократилась его внешняя характеристика, изменена даже поза. Вся тональность сцены изменена. В одном из первоначальных набросков написано:

«Общее впечатление его фигуры с бритой головой и кандалами было страшное, но стоило немного вглядеться в него, чтобы заметить в его позе и на его молодом лице два борющиеся выражения: молодеческого щегольства и

---

[1] «О Толстом». Международный толстовский альманах, изд. «Книга», М. 1909, стр. 261.

[2] Л. Н. Толстой, т. 14, стр. 291.

удальства и вместе с тем робости, которую он старался подавить.

Он стоял, отставив ногу (кандалы висели между колен), согнувшись одним плечом, держал одну руку в кармане, а другой с тонкими пальцами приглаживал волосы и, полуулыбаясь, поглядывал на толпу. Ему, видимо, весело и страшно было оттого, что он знал, что пришла решительная минута, и оттого, что он боялся за свои силы в эту решительную минуту»[1].

Здесь Верещагин показан как смелый и решительный человек. Основанием такой характеристики является то, что Верещагин не дал тех показаний против масонов, которых добивался от него Растопчин.

Толстой долго работает над созданием фигуры Верещагина. Вот еще один из первоначальных набросков:

«...стоял молодой, чернобровый, красивый молодой человек с тонкими губами, горбатым носом и усталыми глазами. Голова его — одна половина обритая — заросла коричневой щеткой, другая была покрыта вьющимися русыми кудрями. На нем был крытый синим сукном лисий тулупчик и высокие, с сморщенными голенищами, тонкие сапоги, и на ногах висели цепи»[2].

Здесь много еще не до конца просеянных художником деталей. Деталь о полушубке Верещагина взята, вероятно, Толстым из книги А. Д. Бестужева-Рюмина «Краткое описание происшествиям в столице Москве в 1812 году». Бестужев-Рюмин на странице 77 сообщает, что Верещагин был «в тулупе на лисьем меху».

Что остается в окончательном тексте?

«Молодой человек этот был одет в щегольской, когда-то крытый синим сукном, потертый лисий тулупчик и в грязные посконные арестантские шаровары, засунутые в нечищенные стоптанные тонкие сапоги. На тонких, слабых ногах тяжело висели кандалы, затруднявшие нерешительную походку молодого человека».

Количество деталей убыло, они отобраны. Сохранилась подробность о волосах; деталь эта оставлена потому, что Верещагин был осужден на каторгу, а не на смерть (смертникам голову не брили). Растопчин убивает человека вопреки приговору. Лисий тулупчик — это характе-

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 14, стр. 388.
[2] Там же, стр. 387.

ристика того, как прежде одевался Верещагин: тулупчик противопоставлен арестантской одежде.

Во всей характеристике подчеркивается сломленность человека. Верещагин раскрыт заново. Это слабый человек, отданный в руки растерянного, лживого и все еще сохранившего какую-то власть Растопчина. Характеристика Верещагина, прежде даваемая от автора, теперь заменена характеристикой — действием и анализом физического состояния. Выделена новая деталь: слабая, тонкая шея и жила за ухом.

«— Граф!.. — проговорил среди опять наступившей минутной тишины робкий и вместе театральный голос Верещагина.— Граф, один бог над нами...— сказал Верещагин, подняв голову, и опять налилась кровью толстая жила на его тонкой шее, и краска быстро выступила и сбежала с его лица. Он не договорил того, что хотел сказать».

Вместо прежнего утверждения, что Верещагину было «весело и страшно», появилась деталь, что у Верещагина «робкий и вместе театральный голос».

Вся сцена кончается описанием того, как за ноги оттаскивают труп Верещагина и «окровавленная, измазанная в пыли, мертвая, бритая голова на длинной шее, поворачиваясь, волочилась по земле».

Показ смерти дан на использовании уже подготовленных деталей. Действенные детали выделяются, утверждаются и развертываются в определенной смысловой последовательности. Мы ощущаем всю неправомерность убийства. Народ глядит на то, как оттаскивают тело «с болезненно-жалостным выражением...».

Растопчин едет; покойное покачивание рессор успокаивает его. Он думает, что то, что сделано,— сделано для общего блага: «как повторяет это понятие блага других людей всякий человек, совершивший преступление».

Возвратимся к Ивану Макарычу, тому старику из сумасшедшего дома, которого так хорошо знал Толстой и которого он так хорошо изобразил в черновиках.

Растопчин, приказав выпустить сумасшедших, едет по Сокольничьему полю и видит, как вдали нерешительно идут группы людей в белых одеждах. Один из сумасшедших бежит наперерез.

Переходим к окончательному тексту:

«Обросшее неровными клочками бороды, сумрачное и торжественное лицо сумасшедшего было худо и желто.

Черные агатовые зрачки его бегали низко и тревожно по шафранно-желтым белкам».

Сумасшедший произносит слова:

«— Трижды убили меня, трижды воскресал из мертвых, они побили каменьями, распяли меня... Я воскресну... воскресну... Растерзали мое тело».

Только после этой сцены Толстой описывает растерянное полураскаяние Растопчина, его смутное ощущение, что он сделал что-то не то, сказал не те слова.

Народу не нужен был обличитель, чтобы он понял свое преступление, потому что преступление народа случайно и вызвано науськиванием Растопчина. Обличение нужно для Растопчина, и оно дано в кратчайший момент его столкновения с им же выпущенным сумасшедшим.

Действие стало стремительным. Из большого описания понадобился только один момент: вместо сознательной проповеди масона, друга Верещагина, дается отрывок бреда сумасшедшего.

В черновом варианте рядом с высоким сумасшедшим, который бежит с трагическими словами о смерти и воскресении, бежал другой, который кричал: «Морковь, морковь, картуз, картуз!»

Эта деталь должна была снять впечатление преднамеренности реплики сумасшедшего, говорящего об убийстве, но Толстому она не понадобилась. Появление сумасшедших в окончательном тексте подготовлено короткой репликой Растопчина с приказом выпустить сумасшедших, так как теперь «сумасшедшие даже управляют армией».

Подлая шутка Растопчина, направленная против Кутузова, подготовляет его встречу с главнокомандующим. В этой встрече Растопчин оказывается смятым правотой Кутузова.

Конкретность необычайного по своей обстановке убийства производит на нас большее впечатление, чем описание обычной, так сказать законной казни. Неловкость убийства, нерешительность убийцы — все это дано не при помощи нагромождения взятых из исторических источников деталей, а развертыванием двух-трех моментов; в результате раскрывается преступная ненужность всей деятельности Растопчина, а не только одного совершенного им убийства.

Параллельными действиями, различным осмысливанием одних и тех же явлений писатель двигался к познанию предмета, он как бы окружал свою тему. Возьмем, например, показ пожара Москвы в романе.

Кутузов уходит из Москвы, французы входят. Идет анализ, почему сгорела Москва.

В главе XXIX Пьер с французским офицером Рамбалем выходит на улицу: «Уже поздно ночью они вместе вышли на улицу. Ночь была теплая и светлая. Налево от дома светлело зарево первого начавшегося в Москве, на Петровке, пожара. Направо стоял высоко молодой серп месяца, и в противоположной от месяца стороне висела та светлая комета, которая связывалась в душе Пьера с его любовью. У ворот стояли Герасим, кухарка и два француза. Слышны были их смех и разговор на непонятном друг для друга языке. Они смотрели на зарево, видневшееся в городе. Ничего страшного не было в небольшом отдаленном пожаре в огромном городе».

Это второе описание пожара после прозаического его упоминания.

XXX глава начата словами: «На зарево первого занявшегося 2-го сентября пожара с разных дорог и с разными чувствами смотрели убегавшие и уезжавшие жители и отступавшие войска».

В той же главе идет разговор людей: где горит? Одни говорят, что горят Мытищи, зажженные мамонтовскими казаками, другие говорят: «...Нет, это не Мытищи, это дале.— Глянь-ко, точно в Москве...— Вишь, полыхает,— сказал один,— это, господа, в Москве пожар; либо в Сущевской, либо в Рогожской».

Пожар разгорается.

Зарево расходилось и колыхалось дальше и дальше; уже светло.

«Глянь-ко, как пошло. О господи! аж галки видно. Господи, помилуй нас грешных!

— Потушат, небось.

— Кому тушить-то? — послышался голос Данилы Терентьича, молчавшего до сих пор. Голос его был спокоен и медлителен.— Москва и есть, братцы,— сказал он,— она матушка белока...— голос его оборвался, и он вдруг старчески всхлипнул. И как будто только этого ждали все,

чтобы понять то значение, которое имело для них это видневшееся зарево. Послышались вздохи, слова молитвы и всхлипывание старого графского камердинера».

Главка совсем маленькая, она занимает полторы страницы, начинается она, как мы уже говорили, словами: «На зарево...»

В конце величина пожара дана на детали, нарочито мелкой,— видны галки,— и после этого начинается эмоциональное осмысливание событий.

Следующая глава начинается словами: «Камердинер, вернувшись, доложил графу, что горит Москва».

Теперь идет новое сцепление.

Наташе, которая уже узнала, что рядом с ними находится раненый Андрей Болконский, говорят про пожар:

«— ...Посмотри, Наташа, как ужасно горит,— сказала Соня.

— Что горит? — спросила Наташа.— Ах, да, Москва.— И как бы для того, чтобы не обидеть Сони отказом и отделаться от нее, она подвинула голову к окну, поглядела так, что очевидно не могла ничего видеть, и опять села в свое прежнее положение.

— Да ты не видела?

— Нет, право, я видела,— умоляющим о спокойствии голосом сказала она.

И графине и Соне понятно было, что Москва, пожар Москвы, что бы то ни было, конечно, не могло иметь значения для Наташи».

Картина народного бедствия еще раз подчеркнута тем, что одна из героинь романа его не видит, но сцена между Андреем и Наташей происходит на фоне пожара, на том, что все как будто погибло и тем самым обновилось.

В XXXIII главе мы переходим к Пьеру. XXX глава началась словами: «На зарево первого занявшегося 2-го сентября пожара...», глава XXXIII начинается словами: «Пьер проснулся 3-го сентября поздно».

Он уходит из комнаты, где он пил вместе с Рамбалем, берет кинжал и уходит в Москву.

«Тот пожар, на который так равнодушно смотрел он накануне вечером, за ночь значительно увеличился. Москва горела уже с разных сторон. Горели в одно и то же время Каретный ряд, Замоскворечье, Гостиный Двор, Поварская, барки на Москве-реке и дровяной рынок у Дорогомиловского моста».

Большая XXXIII глава посвящена развернутому описанию пожара, показанного изнутри Москвы. По городу идет Пьер для того, чтобы совершить то, что он не хочет совершить, и то, что он считает бесполезным.

В воздухе пахнет гарью и дымом. Горит Москва. И Пьер внезапно для самого себя спасает из огня девочку.

Огонь дается последним приближением: «звук треска и гула заваливающихся стен и потолков, свиста и шипенья пламени и оживленных криков народа, вид колеблющихся, то насупливающихся густых черных, то взмывающих, светлеющих облаков дыма с блестками искр и где сплошного, сноповидного, красного, где чешуйчато-золотого, перебирающегося по стенам пламени, ощущение жары и дыма и быстроты движения произвели на Пьера свое обычное возбуждающее действие пожаров».

В результате Пьера схватывают как поджигателя, он видит расстрел людей, которых обвиняют в поджоге, уходя из Москвы, видит сгоревший город.

Так сложно анализируется явление и так оно переплетается с тем, что мы называем личной жизнью героя.

Анализ состоит в показе разновосприятий.

Отделить событийную часть от ее композиционного оформления невозможно и не нужно, так как все время дело идет об одном и том же: о познании явления.

Теперь посмотрим, как Толстой в романе показывает обычное, домашнее.

О ТОМ, КАК РОСТОВЫ РЯЖЕНЫМИ КАТАЛИСЬ НА ТРОЙКАХ ЗИМОЙ

Освежение понятия вызывает и то обновление, о котором говорил Толстой.

Временна́я отдаленность явления при его возвращении делает его переживаемым.

В искусстве мы созерцаем жизнь и себя среди других явлений вне себя, в новой системе; система эта одновременно является и реальным отражением действительности, и чем-то созданным моим сознанием.

Предметы воспринимаются в отобранном и измененном виде для того, чтобы они стали реальными, переживаемыми, через освобождение от нахождения в обычном ряду.

Молодой человек живет в своем доме жизнью обыкновенного молодого джентльмена. Происходит катастрофа. Человек лишен своей социальной среды, попадает в положение скитальца, солдата, бунтовщика, актера.

Перед нами возникает роман приключений.

Содержание такого романа реально, потому что катастрофа основана на реальных обстоятельствах, но еще важнее то, что человек, оказавшись не на своем месте, жестче и зорче видит жизнь. Так были написаны романы Фильдинга и Смоллета.

У Толстого социальное положение героя не изменяется, но восприятие обострено эмоцией, которая охватила человека.

Толстой описывает раннее утро, увиденное влюбленным Левиным, или жаркий день Москвы, увиденный Анной Карениной, которая едет в Обираловку.

В обоих случаях человек, находясь, так сказать, в состоянии пафоса, выведенный из обычного, по-необычайному видит мир.

Но еще древнее способ, когда человек переделывает самого себя. Первобытный человек, еще почти голый, только что создавший костер и взявший камень в руку, уже начинает изменять самого себя.

Гегель говорит об активности отношения человека к действительности в введении к «Лекциям по эстетике». Он считает, что вещи мира существуют непосредственно и однажды, но человек как бы удваивает себя, он существует, как и другие предметы природы, и в то же время он созерцает себя и существует для себя. Этого себясознания человек достигает, фиксируя собственные свои мысли.

Человек осознает себя в своей практической деятельности, изменяя внешний предмет.

Отрок не только видит воду, но и практически изменяет предметы, бросая камни в реку и восхищаясь расходящимися на воде кругами.

Здесь мир виден перестроенным, разрушенным, включающим в себя элемент творения — сознания.

Гегель отмечает, что среди других внешних вещей, подлежащих творческому изменению, человек так же поступает с самим собой, намеренно изменяя свою внешность: «В этом причина всех украшений и уборов, всех мод, какими бы варварскими, безвкусными они ни были, как бы они ни безобразили или даже были вредны, как,

например, крошечные ножки китаянок или прокалывание ушей и губ. Ибо лишь у действительно культурных людей изменение фигуры, способа держать себя и всякого рода внешних проявлений имеет своим источником высокую духовную культуру» [1].

Действительно, мужчины и женщины всех эпох, начиная с палеолита, любят украшать себя. Украшение иногда подчеркивает какую-нибудь черту, реально существующую, иногда служит ей антитезой.

Примером антитезы Плеханов считал применение белой краски чернокожими при раскраске лица.

Казалось бы, что нет антитезы в том, что женщины подводят губы. Это подчеркивание реально существующего признака, но цвет губной помады варьируется, по крайней мере в наше время, возникает даже мода по-разному красить верхнюю и нижнюю губу.

Не нужно думать, что это является причудой какой-нибудь одной социальной группы или одной эпохи. Женщины древней России белились и румянились даже в деревне.

Гегель считал, что подобные явления для его времени уже далекое прошлое, но вообще для Гегеля история к его времени останавливается, дойдя до, так сказать, бесконфликтного состояния.

Для Гегеля понятен конфликт в прошлом, но его время кажется ему бесконфликтным, хотя на самом деле эпоха его является эпохой осознания величайших конфликтов.

Моды гегелевской эпохи для него были неосознаваемы, хотя и тогда продолжали существовать косметика, моды и маскарады.

Толстой записывает в «Записной книжке» 1865 года: «Святки. Наряженные. Та, которую любишь, другая, но та же,— брови чернее, усы. Разделась, а ей весело, и брови те же, и любит по-новому» [2].

В «Записной книжке» (1865) явление дано обобщенно («та, которую любишь»). В романе «Война и мир» все осуществлено на изменении уже реально-вымышленных, созданных, отделенных от других героев.

«Николай оглянулся на Соню и пригнулся, чтобы ближе рассмотреть ее лицо. Какое-то совсем новое, милое,

---

[1] Гегель, т. XII, Книга первая, стр. 34.
[2] Л. Н. Толстой, т. 48, стр. 116.

лицо, с черными бровями и усами, в лунном свете, близко и далеко, выглядывало из соболей.

«Это прежде была «Соня»,— подумал Николай».

Преображенная женщина — возвышает эмоции влюбленного.

Все вокруг него теперь «новое и волшебное».

Только теперь Соня истинно любима, узнана через маскарадное преображение; в то же время брови и мужские усы подчеркивают то, чего недоставало прежней Соне.

Соня тиха и согласна на отречение.

Она социально подшиблена.

Черкес — это то, чем могла бы быть Соня.

Вспомним слова шекспировской Офелии о том, что мы знаем, кто мы такие, но не знаем, кем мы могли бы быть.

Соня — черкес, но не просто черкес, а черкес, показанный в определенном сцеплении, что подчеркивается все время упоминанием собольего капора, из-под которого видно преображенное лицо с усиками.

Это и Соня и не Соня. Восприятие как бы мерцает, самоотрицается, удваивается.

В реалистическом искусстве явления реальны, но они и в случае положительном, и в случае отрицательном нашего к ним отношения изменены — сознательностью отношения.

Искусство может, не трогая вещей, их изменять, возвращая их в наше сознание.

ОБНОВЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ

1

Писатель Бертольт Брехт, создавая новый «эпический» театр, пытается театральным представлением, воспитывая в зрителе классовое самосознание, научить его по-новому принимать и анализировать сложные явления жизни. Для этого Брехт приходит к театру, который можно было бы назвать условным. В этом театре между зрителем и сценой создается подчеркнутая отодвинутость. Зритель как бы отстранен от театра.

Брехт вводит в свою театральную практику то, что называет «приемом отчуждения», показывая жизненные явления и человеческие типы не в их обыденном виде, а

давая их с новой, неожиданной стороны, заставляя активно к ним отнестись. «Смысл этой техники «приема отчуждения»,— поясняет Брехт,— заключается в том, чтобы внушить зрителю аналитическую, критическую позицию по отношению к изображаемым событиям» [1].

Принцип отчуждения Брехта, конечно, не единственный драматургический принцип, он иногда не только отодвигает зрителя от представления настолько, чтобы он его мог увидеть по-новому, но и мешает зрителю видеть новое в обыденном, но этот принцип реален и встречается в реалистическом искусстве и неоднократно отмечался самыми разнообразными художниками.

В литературном произведении все существует в определенной связи, и когда мы изолируем характер от сюжета, то тут уже есть условность, и изолированный элемент произведения находится в неестественных условиях.

Возьмем повесть Толстого «Холстомер».

Мерин с размашистым ходом, прозванный так, является героем произведения.

Он смотрит на человеческую жизнь из конюшни. Жизнь предстает перед ним вне обычных связей. Но этот мерин не только абстракция, он имеет свой характер; он самоотвержен, привязчив, помнит своих старых хозяев, горд.

Вещь, конечно, совершенно условна, и самое условное в ней — широта интересов Холстомера. Холстомер существует не изолированно, его полезная, самоотверженная жизнь противопоставлена грязной, никому не нужной жизни его хозяина, разорившегося рюриковича, ставшего бесполезным приживальщиком.

Взяв тему Холстомера, Толстой первый раз как бы отодвинул от себя обычный строй жизни и провел точный анализ разницы между тем, что называется собственностью, и тем, что является пользованием.

Словесная неточность человеческих отношений, различие между выраженным в словах и действительным является основой сцепления в повести «Холстомер».

Вот что говорит Холстомер об институте собственности:

---

[1] Цитирую по книге: Бертольт Брехт, Стихи. Романы. Новеллы. Публицистика, Предисловие И. Фрадкина, Изд-во иностранной литературы, М. 1956, стр. 9.

«Слова: моя лошадь, относимые ко мне, живой лошади, казались мне так же странны, как слова: моя земля, мой воздух, моя вода.

Но слова эти имели на меня огромное влияние. Я не переставая думал об этом и только долго после самых разнообразных отношений с людьми понял, наконец, значение, которое приписывается людьми этим странным словам. Значение их такое: люди руководятся в жизни не делами, а словами. Они любят не столько возможность делать или не делать что-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условленные между ними слова. Таковые слова, считающиеся очень важными между ними, суть слова: мой, моя, мое, которые они говорят про различные вещи, существа и предметы, даже про землю, про людей и про лошадей. Про одну и ту же вещь они условливаются, чтобы только один говорил — *мое*».

Сознательность поступка художника состоит в том, что он выводит явление из одной системы в другую, как бы упрощенную, проверяя связь явлений при помощи нового героя (лошади).

«Холстомер» как бы начинает новую фазу идеологического развития Толстого. Толстой говорит обычному миру «нет».

Приведу еще кусок цитаты:

«Я (Холстомер.— *В. Ш.)* убежден теперь, что в этом-то и состоит существенное различие людей от нас. И потому, не говоря уже о других наших преимуществах перед людьми, мы уже по одному этому смело можем сказать, что стоим в лестнице живых существ выше, чем люди: деятельность людей — по крайней мере тех, с которыми я был в сношениях, руководима словами, наша же делом».

В искусстве художник лишает слова их условного смысла.

При разборке шрифта иногда оказывается, что литеры слиплись от краски, их надо вымыть, для того чтобы придать им новое сочетание.

В жизни слова, отношения, взаимоотношения слипаются, проскакивают целиком, не разбитые новым анализом, лишенные нового ощущения.

Искусство приближает слово к явлениям.

Легче всего это сделать, лишив слово привычного контекста.

Честертон любуется передачей бреда душевнобольных или просто недалеких людей у Диккенса.

Современные писатели иногда увлекаются миром восприятия шизофреника, но труднее всего увидать в старом новое, не искажая мир, увидать новое как новую истину, которая может быть потом проверена.

2

Существуют скорые поезда и эскалаторы, спокойно подымающие людей, поданных поездами, на улицу.

Метафоры — лестница, ведущая к ощутимой мысли, она замедляет движение для того, чтобы увеличивать эмоцию.

Прямое слово — это сигнал. Метафора уничтожает автоматичность слова, ее изменяют для того, чтобы сохранить ощутимость связи между явлением и словом. Поэтическое слово заставляет заново рассмотреть явление, заново его узнавать. Вот для чего указывается на его качество.

У В. Катаева есть рассказ «Отец». Отец из последних сил помогает сыну. Сын невнимательно, эгоистично оставил своего отца. Старик умер. Человек выходит на улицу, видит небо, усеянное звездами, оно похоже на хлеб, «посыпанный полезной солью».

Вот эта метафора, связанная с трудами и бедностью старика, оживляет рассказ и служит его сюжетным разрешением, возвышая подвиг тем, что показывает его простую и великую полезность.

В языке существуют уже не переживаемые сочетания и имена. Когда мы говорим, что человека зовут Яков, то мы говорим слово, которое нам ничего не сообщает о нем, мы ничего не узнаем. Но может быть произведение, которое построено на неудовлетворенности человека тем, что его называли всегда по имени, без отчества.

Некрасов написал стихотворение «Эй, Иван!». Забитый лакей плачет:

Хоть бы раз Иван Мосеич
Кто меня назвал!..

Так же построен рассказ Леонида Андреева «Баргамот и Гараська». Рассказ пасхальный, сентиментальный:

городовой приводит в дом пьяницу, который хотел с ним похристосоваться, жена городового называет гостя по имени-отчеству, и тот плачет.

Обращение по имени и отчеству выделено, и на нем построен конфликт рассказа. Обычное заострено и опять введено в сознание.

Подвиг, для того чтобы он был увиден лучше, тоже должен быть в искусстве анализирован заново поставленным словом.

Слово сдвигается с обычного места, в котором оно действует как сигнал, относящийся ко второй системе, сдвигается тем, что слово перетолковывается путем синонимического пересказа.

В «Василии Теркине» сказано:

Переправа, переправа —
Берег левый, берег правый.

В понятие переправы включено представление о переходе с берега на берег. Берега никак не характеризованы, но благодаря раздвиганию слова и некоторому звуковому соответствию (правый и переправа) двустишие чрезвычайно запоминается. Понятие обновлено. Берега как будто раздвинуты двустишием.

Поэт обновил слово без образа — движением мысли человека, готовящегося форсировать реку.

Искусство существует среди обычного, но оно пересматривает обычное, выявляет конфликты, снимая привычность с характеристики предмета и даже с его имени.

Когда мы узнаем, что женщину зовут Катерина, то все наше знание про нее состоит в том, что она, вероятно, христианка.

Героиню в толстовском романе в доме называли Катюша.

Толстой в анализе дает историю возникновения имени: ему надо показать женщину, выведенную из ее быта, приобщенную к другому быту в подчиненном положении. Сперва рассказывается, что дети, которые были у матери Масловой до Катерины, все умирали. Эта девочка случайно спаслась: ее взяли в комнаты хозяйки имения.

Толстой для удобства анализа удваивает хозяек, как бы создавая конфликт между ними: «Старых барышень было две: меньшая, подобрее — Софья Ивановна, она-то и крестила девочку, и старшая, построже — Марья Иванов-

на. Софья Ивановна наряжала, учила девочку читать и хотела сделать из нее воспитанницу. Марья Ивановна говорила, что из девочки надо сделать работницу, хорошую горничную, и потому была требовательна, наказывала и даже бивала девочку, когда бывала не в духе. Так между двух влияний из девочки, когда она выросла, вышла полугорничная, полувоспитанница. Ее и звали так средним именем — не Катька и не Катенька, а Катюша».

В слове Катюша содержится ласковая пренебрежительность, снисходительность и ощущается неравноценность положения.

На положении Катюши Толстой анализирует очень обычную историю женщины и сравнивает с ней другие отношения, которые все в его восприятии оказываются не обычными, не нравственными и требующими пересмотра, хотя они давно устоялись и большинству людей кажутся законными и правильными.

Система человеческих отношений, раз созданная, переживает себя, она существует в какой-то мере и по инерции. Создаются целые цепи автоматизированных поступков, которые не осознаются; они являются как бы явлениями симметрии, досказываясь по подобию.

Толстой писал:

«Я обтирал пыль в комнате и, обойдя кругом, подошел к дивану и не мог вспомнить, обтирал ли я его или нет. Так как движен[ия] эти привычны и бессознательны, я не мог и чувствовал, что это уже невозможно вспомнить. Так что, если я обтирал и забыл это, то есть действовал бессознательно, то это все равно, как не было. Если бы кто сознательный видел, то можно бы восстановить. Если же никто не видал или видел, но бессознательно; если целая сложная жизнь многих людей проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была» [1].

«Сознательный», который видит, — это писатель.

Он делает бессознательное сознательным через особые способы называния и через сцепления понятий.

Здесь ясна неудовлетворенность автоматической жизнью; ведь само человеческое мышление, выраженное словами, построено так, чтобы в какой-то мере быть бессознательным, внеэмоциональным.

Сущность действия не должна непрерывно ощущаться.

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 53, стр. 141—142.

Искусство обновляет жизнь и дает в сцеплениях, перипетиях жизненно знакомое, как новое и неизвестное, раскрывая сущность предмета и делая его вновь переживаемым.

Называние женщины именем Катюши в усадьбе, где жила девушка, в быту, вероятно, не ощущалось, но в романе это слово восстанавливает свой смысл. Романист не только выясняет значение называния, но и развертывает положение женщины с «средним именем» среди ее господ, имеющих имя и отчество.

Писатель освобождает явление от его привычного восприятия, он делает предмет сюжетом. Слова «предмет» и «сюжет» уже давно не кальки одного понятия. Делая предмет сюжетом произведения и развертывая сюжет, мы сознательно выбираем события и этим сцеплением вносим свою волю в явления действительности и, таким образом, заново начинаем переживать и оценивать явления по-новому.

Толстой писал: «Так что жизнь — жизнь только тогда, когда она освещена сознанием. Что же такое сознание? Что такое поступки, освещенные сознанием? Поступки, освещенные сознанием, это такие поступки, кот[орые] мы совершаем свободно, то есть совершая их, знаем, что мы могли бы поступать иначе. Так что сознание есть свобода. Без сознания нет свободы, и без свободы не может быть сознания. (Если мы подвергаемся насилию и не имеем никакого выбора о том, как мы перенесем это насилие, мы не будем чувствовать насилия.) Память есть не что иное, как сознание прошедшего — прошедшей свободы. Если бы я не мог стирать и не стирать пыль, я бы не сознавал того, что я стираю пыль; если бы я не сознавал того, что я стираю пыль, я не мог бы иметь выбора: стирать или не стирать? Если бы у меня [не] было сознания и свободы, я бы и не помнил прошедшего, не связывал бы его в одно. Так что сама основа жизни есть свобода и сознание — свободосознание. (Казалось яснее, когда я думал.)» [1]

Остранение — это термин, обозначающий определенный способ возвращения, осознание уже автоматизированного явления.

Больше сорока лет тому назад я вводил, как мне казалось — впервые, в поэтику понятие «остранение».

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 53, стр. 142.

Представление обычного странным, вновь увиденным, как бы отодвинутым рассматривалось мною как явление общее для романтического, реалистического и так называемого модернистского искусства.

Теперь я знаю, что термин «остранение», во-первых, неверен, а во-вторых, не оригинален.

Начну со второго.

Новалис в «Фрагментах», подчеркивая новое качество романтического искусства, говорил:

«Искусство приятным образом делать вещи странными, делать их чужими и в то же время знакомыми и притягательными — в этом и состоит романтическая поэтика» [1].

Итак, замечания, если не сам термин, не были новы.

Неверность же термина состоит в том, что я стилистическое средство давал как конечную цель искусства, лишая тем самым искусство его истинной функции.

Кроме того, термин «остранение» при своем появлении был противоречив. Противоречие состояло в том, что одновременно утверждалось мною, что искусство «не надпись, а узор».

«Остранять» и возвращать ощущению можно только существующее в действительности и уже почувствованное, что и было ясно из всех приводимых мною примеров. Но искусство, по тогдашней моей теории, с действительностью, с явлениями не должно было быть связанным, оно было явлением языка и стиля.

Ложная теория даже на протяжении одной статьи приходила в противоречие сама с собой.

По той теории, которую я сейчас восстановил в своей памяти, в некоем художественном эфире происходили магнитные бури, которые даже сейчас не отражались бы в радиопомехах и не мешали бы никому передавать телеграммы.

Мир искусства создавался по этой теории как бы однократно. Потом произведения искусства только переодевались и сопоставлялись.

Сейчас я знаю, что в основе искусства лежит стремление проникнуть в жизнь. Не будем, видя и осязая

---

[1] Цитирую по книге: «Литературная теория немецкого романтизма». Под редакцией Н. Я. Берковского. Переводы Т. И. Сильман и И. Я. Колубовского. Издательство писателей в Ленинграде, 1934, стр. 126.

жизнь, уверять, что она не существует, отказываться от миропознания, оставляя себе только торможение ощущения, самое остановку перед познанием. Не будем ограничивать человеческий разум, потому что когда мы идем на такое ограничение, то ограничиваем только свое собственное познание.

Посмотрим, как человечество пробивается к познанию, сколько уже пройдено, поймем, для чего мы преобразуем мир, как познаем мы его, преображая, поставим искусство во главе человеческого разума, атакующего познание.

Оно тупится, как зуб бобра, который грызет дерево, но оно и точится в познании, в работе.

Но оставим бобров в их заповедниках, пускай они живут мирно, нянчат детей, подняв их в мокрых своих лапах. Вернемся опять к литературе.

А. П. Чехов в письме пишет: «...устал и не могу, по примеру Левитана, перевертывать свои картины вверх ногами, чтобы отучить от них свое критическое око» [1].

Для нового познания связи вещей иногда действительно надо разрушить сцепление, которое существовало прежде. Введение нового способа ви́дения при помощи героя, который, недоумевая, рассказывает про обычное, но удивляется ему, как нелепому, появляется тогда, когда писатель хочет разрушить связность ставшего для него чуждым мировоззрения.

Вот, например, как персиянин по имени Узбек в 35-м письме у Монтескье в «Персидских письмах» рассказывает о христианских обрядах:

«Их крещение похоже на установленные нашим законом омовения, и заблуждаются христиане лишь в том, что придают чрезмерное значение этому первому омовению, считая его достаточной заменой всем остальным».

В понятии о крещении выделен признак соприкосновения с водой. Крещение, как и омовение, рассматривается как бы как купание, причем отмечается непонятная с этой точки зрения однократность крещения.

Это обычный прием в работе не только писателя-сатирика, но и вообще писателя, стремящегося увидать предмет не связанным с ложной традицией.

---

[1] А. П. Чехов, Полн. собр. соч. и писем, т. XIII, Гослитиздат, М. 1948, стр. 272. Далее по этому изданию.

Можно взять обычное обращение и обновить его, восстановив и обострив тем самым значение прилагательного, казалось бы потерянное. Итак, восстановим остранение в служебной его роли.

О ВДОХНОВЕНИИ

Пушкин, возражая на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине», называет автора человеком ученым и умным. Он говорит: «Никто не стал опровергать его, потому ли, что все с ним согласились, потому ли, что не хотели связаться с атлетом, по-видимому сильным и опытным»[1].

Пушкин не согласен с Кюхельбекером, который смешивал вдохновение с восторгом. Определение вдохновения он выписывает, отделяя его от восторга: *«Вдохновение?* есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных.

Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии. Критик смешивает вдохновение с восторгом»[2].

Сам Кюхельбекер соединял понятия «сила, свобода, вдохновенье».

Пушкин изобразил вдохновение в стихотворении «Пророк»:

Моих зениц коснулся он.
Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он,—
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

Здесь вдохновение — это не расположение к созданию произведения, а открытие мира, правильное ощущение его сил, вйдение скрытого и тем самым опровержение обычного представления.

Если взять у Толстого ощущение военного вдохновения, то это состояние, когда люди думают, что именно сейчас надо выступить, ударить на врага и он побежит.

---

[1] А. С. Пушкин, т. VII, стр. 40.
[2] Там же, стр. 41.

У Толстого вдохновение описано и на охоте, и на войне, и на балу. Вдохновение — это целостность мировоззрения, оно связано с целостностью мироощущения.

Пушкин разделял состояние поэта. Он писал:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен...

Пушкин как бы раздваивал поэта в своем наброске «Импровизатор», и человек, к которому пришел бедный импровизатор, и сам импровизатор — это как бы разные люди, в разных своих отношениях.

Что же такое мировоззрение и как оно связано с вдохновением?

Писатель начинает писать робко, как бы служебно: вдохновение приходит вместе с забвением себя.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ФАБУЛЕ

Был брак, было венчание, были прекрасные предзнаменования, удача в супружестве, хорошо устроенный дом, хорошее положение в обществе, но жизни не было, а была как бы жизнь. Все заменялось полуироническим отношением, как бы шуткой над теми людьми, которые все бы это делали всерьез.

Неощутимость жизни считалась законом жизни, высшей ее формой, ее разумностью.

В планах романа «Анна Каренина» были нигилисты. Они должны были выразить иное, не освященное религией отношение к семье. Толстой собирался столкнуть с ними Каренина на вопросах нравственности.

В романе нигилисты упоминаются в сценах Левина с братом Николаем.

Изменился Каренин: он стал и хуже и лучше, а главное — оказалось, что он ничего не может, он даже не может простить, потому что все время попадает в колею своей жизни и, на минутку вырвавшись из колеи, обращает доброе и простое в религиозное, мертвое, связанное с его чиновничьей жизнью.

Он не может забыть себя, потому что он человек своей группы, своего класса. Анна забыла себя и ощутила счастье.

Нигилисты из романа не ушли, но кто они такие, нигилисты?

Это люди, которые тогда говорили о несовершенстве социального строя, а тем самым и о несовершенстве законов нравственности. Разговоров о семейной нравственности с ними нет, но в романе возникает вопрос о хозяйстве Левина.

Возникает вопрос о земельной собственности, о заработной плате, о рабочих.

То, чего не было в плане, введено непреложными законами вдохновения, которое вскрывает истинные причины конфликтов.

Толстой знал петрашевцев, он встречался в 53-м году с Николаем Сергеевичем Кашкиным, встречался с Беклемишевым, но главное — он жил в деревне: она ежедневно открывала перед ним свои противоречия, и Левин видел, что старая нравственность собственников уже умерла.

Если говорить о непреложных законах нравственности, то почему не страдает Степан Аркадьевич, почему никто его не преследует, почему все домашние на его стороне?

Можно сказать, что Степан Аркадьевич недостаточно крупен для страдания.

Но ведь Толстой все время подчеркивает «афронт»: Анну Каренину не впускают в общество, к которому она принадлежит.

Отмщением оказывается только «афронт», но почему же гибнет Анна?

Не от скандала же в театральной ложе с дамами-соседками?

Левин в романе не изменял жене, он согласен взволнованно пережить венчание, хотя сам неверующий, он согласен не спорить с миром, так, как юноша — герой «Пармского монастыря» Фабрицио, по совету старика, не спорит с правилами карточной игры.

Но жизнь не карточная игра, которую можно отложить или заменить другой.

Не жизнь проходит — мы сами проходим в ней.

И вот на сеновале дворяне, приехавшие развлекаться охотой, начинают говорить о социализме.

В романе обнаружилось самое большое, самое основное, все то, что отметил в своем анализе «Анны Каре-

ниной» Ленин,— оно появилось в романе не из плана, а из вдохновенного анализа художника.

На этот анализ у Толстого ушло много времени.

Не в событийных частях, не в их решениях основная работа художника. У Толстого событийные цепи определяются сразу.

В «Анне Карениной» сразу же ясно, что дело пойдет об изменившей жене, которая бросила своего мужа, своего сына, будет рассказано о двойственном положении самого мужа, о страданиях жены, о ее моральных поражениях, о боязни, что любовник уйдет, и о ее самоубийстве.

Известно даже было, что любовник, потеряв свое место в жизни, уйдет на войну.

Пока писался роман, время шло; сперва любовник должен был уехать на войну в Среднюю Азию, а уехал он в Сербию.

Попробуем еще раз отделить конфликт, каким он был задуман, от того, что в результате легло в основу анализа.

Конфликт «Анны Карениной» для Толстого первоначально выражается в словах: «Мне отмщение, и Аз воздам».

В первых набросках романа чувственная женщина изменяет своему доброму и снисходительному мужу, бросает своих детей. Муж идет на любые компромиссы. Жена гибнет в силу того, что она нарушила непреложный нравственный закон.

Так быстро и круто заваривается замысел романа. Толстой думает, что скоро можно будет его печатать, но начинается исследование тех обстоятельств жизни, которые приведены в движение конфликтом, вскрыты им.

Анна говорит Вронскому:

«— Я несчастлива? — сказала она, приближаясь к нему и с восторженною улыбкой любви глядя на него,— я — как голодный человек, которому дали есть. Может быть, ему холодно, и платье у него разорвано, и стыдно ему, но он не несчастлив».

Анна Каренина голодна и обижена духовно, она с отвращением вспоминает о том, что происходило между нею и ее мужем и тоже называлось любовью.

Ее ограбили. Значит, она не виновата — ограбленным не мстят.

Конфликт разрастается. Рядом с Карениной появляется счастливая семья: Левин любит Кити, он ей не изменяет после брака, они живут в деревне, не заражены светским обществом,— но оказывается, что самая обстановка, самое хозяйство, которое ведет Левин, конфликтно и морально опровергнуто.

Левин тоже виноват и тяготится жизнью, мечтает о смерти. Каренин оказывается неправым, он спасается в условностях религии, но жизнь вся оказывается неразрешимой без разрушения того строя, в котором живут и Каренин и Левин.

Религия перевязывала раны Толстого, но раны под религиозными бинтами болели так же, не заживая.

Кора могучих деревьев лопается не только при морозе, но и при росте дерева.

Эти раны — раны роста.

Их лечит только революция.

Огнем.

АННА, НАТАША, КАТЮША

Т. Кузминская в воспоминаниях «Моя жизнь дома и в Ясной Поляне», хорошо обработанных М. Цявловским, писала, что некоторые особенности внешнего облика Анны взяты у дочери Пушкина Марии Александровны Гартунг, которую Толстой встретил в Туле, у генерала Тулубьева [1].

В некоторых вариантах фамилия супругов, приехавших на вечер,— с этого начинается вариант, носящий название «Молодец-баба»,— Пушкины. В варианте № 1 (рук. № 2) есть фраза: «Ваша сестра [Ана Пушкина] m-me Каренина» [2].

Тут получилась неточность, потому что Анна Пушкина в браке все равно называлась бы Карениной; фамилия поэтому попала в скобки. Если же взять фамилию Пушкины, как это мы встречаем на стр. 16 того же тома, «...Пушкины обещались быть сегодня»,— то Пушкиным оказывается Каренин, который был иначе задуман.

---

[1] Т. А. Кузминская, Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. Воспоминания, изд. 3-е, Тульское книжное издательство, 1960, стр. 464—465.

[2] Л. Н. Толстой, т. 20, стр. 17.

Как выглядит тот Каренин и его жена?

«...он прилизанный, белый, пухлый и весь в морщинах; она некрасивая, с низким лбом, коротким, почти вздернутым носом и слишком толстая. Толстая так, что еще немного и она стала бы уродлива. Если бы только не огромные черные ресницы, украшавшие ее серые глаза, черные огромные волоса, красившие лоб, и не стройность стана и грациозность движений, как у брата, и крошечные ручки и ножки, она была бы дурна» [1].

В прелести Анны Карениной есть некоторый признак пушкинского экзотизма, примесь, может быть, африканской крови.

Говорит Анна Пушкина ясно, несколько густым, воркующим голосом. Про нее идет спор, хороша она или дурна. В ее одежде и быстрой походке есть нечто дерзкое и вызывающее, а в красивом румяном лице «с большими черными глазами и такими же губами и такой же улыбкой, как у брата», есть «что-то простое и смирное» [2].

В окончательном варианте Толстой сохранил только завитки на шее Анны Карениной, но снял всякую странность, экзотичность с ее внешности.

Он показывает ее брата, но брат ее теперь Стива Облонский, старый русский родовитый человек, Анна Каренина становится красивой женщиной, но ее особенность, что она как бы сверхкрасива. Напоминаю сцену бала, где ясно сказано о необычайности красоты Карениной.

Кити выглядит так, что, несмотря на то что ее туалет стоил больших трудов и соображений, она «...в своем сложном тюлевом платье на розовом чехле», «как будто родилась в этом тюле, кружевах, с этою высокою прическою, с розой и двумя листиками на верху ее».

В этом описании есть легкий оттенок иронии. Толстой подчеркивает: «Густые бандо белокурых волос держались как свои на маленькой головке... Черная бархатка медальона особенно нежно окружила шею. Бархатка эта была прелесть, и дома, глядя в зеркало на свою шею, Кити чувствовала, что эта бархатка говорила».

И вот показывается Анна. Кити хотела, чтобы Анна была в лиловом, но Анна была «...в черном, низко срезанном бархатном платье». Кити, увидавши Анну, по-

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 20, стр. 18.

[2] Там же, стр. 26.

чувствовала, что она прежде не понимала всей ее прелести: «Теперь она поняла... что ее прелесть состояла именно в том, что она всегда выступала из своего туалета, что туалет никогда не мог быть виден на ней».

Анна как человек превышает обычное: «Какая-то сверхъестественная сила притягивала глаза Кити к лицу Анны...» Идет описание Анны с точки зрения Кити. Кити чувствует себя раздавленной. Она говорит себе про Анну: «Да, что-то чуждое, бесовское и прелестное есть в ней».

Анна безусловно превосходит Кити, и Толстой потом записывает в набросках для себя, что Левину, после того как он увидел Анну, показалось, что Кити мелка.

В Анне Карениной нет ничего необыкновенного, но она одарена всем как бы чрезмерно; она — человек в его полной сущности, и именно это делает ее любовь трагичной.

Кроме полноты жизненности, Анна ни в чем не виновата, и именно эта полнота не помещается в рамках общества и делает трагичной любовь к обыкновенному аристократу в хорошо сидящем мундире, к Вронскому.

Гегель предостерегал в своем анализе романа от надежды. Человек должен смириться и в любви, жена его станет как все; человек выпьет свою чашу обычного. Но если сам человек необычаен и без надежды продолжается борьба, тогда она не кончается. Величие Толстого в том, что он показал, как истинное человеческое не помещается в обычном сегодняшнем.

Наташа Ростова тоже характеризована тем, что ей дано слишком много; это должно принести ей несчастье.

Толстой задумывал Наташу уже женой декабриста, возвращающейся со своим стариком мужем из ссылки.

Только подвиг, только чрезвычайное может поглотить силы Наташи. Ее сверхжизненность приводит ее к грани катастрофы с Анатолем.

Анна Каренина обыкновенна, воспитанна, в ней нет ничего уклоняющегося от обычного, но она настолько сильна, что сламывает это обычное; ее несчастье типично, как трагедия полноценности.

Анна никуда не может уйти от себя.

Добрый идальго Алонзо начитался книг, и книги, создав жажду подвига, вывели его из обычного. Доброта дала подвигам Дон Кихота иную, новую окраску и направила подвиги к поискам «Золотого века».

Слабость, болезни, изнеможение могли закончить конфликт Дон Кихота. Конфликт Пиквика — в его темпераменте, несоответствии мальчишеской души с внешностью и положением рантье; конфликт не трагичен и кончается комфортабельным отдыхом.

Конфликты толстовских героинь — конфликты величайшего напряжения. Катюша Маслова отодвинет от себя счастье, откажется от него, потому что у нее есть сверхсилы, которые открываются в ней, когда она вспоминает свою любовь.

Поэтому Толстой обставляет образ Катюши описанием полета голубя, описанием цветущей сирени, весеннего вскрытия реки, грозной луны и, дав ей одновременно увлечение ярким бархатным платьем, показывает реальную неистраченность огромных жизненных сил.

Толстовские конфликты все основаны на чрезвычайности обычного, на том, что человек — очень человек и поэтому он не может быть среди людей, которые от привычки и усталости уже не люди.

Любовь толстовских женщин вдохновенна.

О ХАРАКТЕРЕ ВИДЕНИЯ И О СТРОЕНИИ ГЛАВ

Самое замечательное в толстовских пейзажах — способ их восприятия героем.

Эмоциональное состояние героя делает пейзаж таким, каким он существует на самом деле, не внося в него привычности восприятия прохожих.

Остановка внимания делает обычное чудесным.

Солнечный каток, деревья в снегу, ослепительная девушка Кити, ослепительное солнце, лед, который первый раз режется сталью,— это эмоция Левина.

Поэтому Толстой редко пользуется метафорой: она ему не нужна для вскрытия сущности вещей.

Развернутая метафора «Хаджи-Мурата», упрямо борющегося не за свою жизнь, а за свое право на гордость,— это не метафора-картина, это метафора-мысль, она доказывает необходимость сопротивления для живущего и видящего.

Гегель писал, что метафорическое выражение заставляет дух «...углубиться в созерцание родственных пред-

метов»[1]. Репей у дороги и Хаджи-Мурат — человек, забывающий себя,— родственны; созерцание их рядом открывает в созерцаемом новое.

Метафоры Толстого — это метафоры героев, а не обстановки. Это метафоры-итоги.

Одна из основных метафор, развивающих тему «Анны Карениной»,— это любовь-буря. Метафора тщательно подготовлена.

Анна Каренина переполнена жизнью. В XVIII главе Вронский видит ее на вокзале: «Как будто избыток чего-то так переполнял ее существо, что мимо ее воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке».

Анна Каренина еще не влюблена, но она должна быть влюблена, она переполнена жизнью.

Вронский начинает преследовать ее.

Каренина уехала из Москвы. Глава XXIX начинается так:

«Ну, все кончено, и слава богу»! — была первая мысль, пришедшая Анне Аркадьевне, когда она простилась в последний раз с братом, который до третьего звонка загораживал собою дорогу в вагоне».

Начинается поездка, чтение романа. «Герой романа уже начал достигать своего английского счастья, баронетства и имения, и Анна желала с ним вместе ехать в это имение, как вдруг она почувствовала, что ему должно быть стыдно и что ей стыдно этого самого».

Начинаются воспоминания о Москве, о бале, это не анализ, это эмоция бала. «Она чувствовала, что глаза ее раскрываются больше и больше, что пальцы на руках и ногах нервно движутся, что внутри что-то давит дыхание и что все образы и звуки в этом колеблющемся полумраке с необычайною яркостью поражают ее».

Дальше начинается бессвязный сон о мужике, который «принялся грызть что-то в стене...».

Поезд идет: что-то стучит, что-то сверкает в метели, которая разыгралась за стенами бегущего сквозь пургу вагона.

Поезд подъезжает к станции. Анна выходит на освещенную платформу.

Глава посвящена подсознанию Анны, показанному в момент ее полусна.

[1] Гегель, Лекции по эстетике, т. XII, стр. 415.

XXX глава начата так: «Страшная буря рвалась и свистела между колесами вагонов, по столбам из-за угла станции. Вагоны, столбы, люди, все, что было видно, — было занесено с одной стороны снегом и заносилось все больше и больше. На мгновение буря затихала, но потом опять налетала такими порывами, что казалось, нельзя было противостоять ей. Между тем какие-то люди бегали, весело переговариваясь, скрипя по доскам платформы и беспрестанно отворяя и затворяя большие двери».

Буря дана как веселая и непротивоборимая, и в этой буре она видит Вронского, который за ней поехал.

Буря — это как бы погруженная в реалистическое повествование метафора. Вронский, показанный в колеблющемся свете фонаря, связан с бурей, когда он говорит Анне:

« — Вы знаете, я еду для того, чтобы быть там, где вы... я не могу иначе.

И в это же время, как бы одолев препятствия, ветер посыпал снег с крыш вагонов, затрепетал каким-то железным оторванным листом, и впереди плачевно и мрачно заревел густой свисток паровоза. Весь ужас метели показался ей еще более прекрасен теперь».

Буря — это любовь. Любовь приходит в ряд сцеплений. Сперва Анна отослала от себя Вронского.

«В Петербурге, только что остановился поезд и она вышла, первое лицо, обратившее ее внимание, было лицо мужа. «Ах, боже мой! отчего у него стали такие уши?» — подумала она, глядя на его холодную и представительную фигуру и особенно на поразившие ее теперь хрящи ушей, подпиравшие поля круглой шляпы. Увидав ее, он пошел к ней навстречу, сложив губы в привычную ему насмешливую улыбку и прямо глядя на нее большими усталыми глазами».

Условно говорящий Каренин со своим «притворным» тоном противопоставлен Вронскому.

Он говорит «...медлительным тонким голосом и тем тоном, который он всегда почти употреблял с ней, тоном насмешки над тем, кто бы в самом деле так говорил».

Каренина спрашивает: «Сережа здоров?» Муж отвечает: «И это вся награда... за мою пылкость? Здоров, здоров...»

На этом кончается XXX глава. Ироническая фраза Каренина заканчивает главу. Каренин с его торчащими

ушами — это вся награда за отказ Анны от любви. Вопрос же Анны начинает тему Сережи, тему сына, того, что осталось от семьи.

Метафоры у Толстого заменены способом восприятия жизни, хотя и не совсем оставлены.

Толстой отличает первый ряд мыслей героев, их поверхностную самопсихологизацию, саморазгадывание от внутреннего их, обусловленного бытием, существующего, но как бы не выговоренного сознания.

Как построена сцена смерти Анны Карениной? Здесь мир вокруг женщины, которую разлюбили, заострен в своих противоречиях. Вещи обновлены последним взглядом человека, который прощается с ними, отказывается от них.

Анна едет, она видит смешное: какой-то Тютькин на вывеске называет себя куафером.

Противоречие очень простой фамилии и претенциозного французского названия профессии комично, но трагично то, что об этом смешном некому будет рассказать.

Все вещи даны в своей противоречивости. Анна вспоминает лицо Вронского и видит в нем не любовь, а удовлетворенное тщеславие. Она знает, что он все-таки любит ее, но «вкус притупился», — думает она про себя по-английски.

Жизнь лишена вкуса.

Каренина это повторяет.

Жизнь нельзя наладить, даже если будет развод и матери отдадут Сережу.

Вскрывая для себя все противоречия жизни, Анна не думает о грехе и возмездии, и для Толстого эта мысль уже преодолена: «Вспомнив об Алексее Александровиче, она тотчас с необыкновенной живостью представила себе его как живого перед собой, с его кроткими, безжизненными, потухшими глазами, синими жилами на белых руках, интонациями и треском пальцев и, вспомнив то чувство, которое было между ними и которое тоже называлось любовью, вздрогнула от отвращения».

Каренин дан в перечислении своих характерных черт. Они даны как бы в беспорядке, с повторениями противоречивых слов: «с необыкновенной живостью», «как живого», «с кроткими, безжизненными».

Здесь противоречивость дана в упорно повторяемых и не связывающихся между собой словах. Каренин с

перечислениями своих атрибутов дан как неприятная загадка без разгадки. Его любовь, долг перед ним отвратительны.

Анна едет поездом, мимо нее как будто катятся назад люди. Восстанавливается тема железной дороги, в вагоне видны лгущие, как будто раздетые анализом отчаяния, не имеющие права жить в таком безобразии люди.

Решение как будто еще не принято, Каренина едет увидеться с Вронским, но внутренне, как бы подсознательно, или, вернее, подавленным сознанием, Каренина знает, что ехать некуда и незачем и что ей уже не нужны уступки Вронского, и любое его согласие — жертва.

Разрушена жизнь. Жизнь разбита, но мы видим через разбитую жизнь Анны истинное качество той жизни, которую она сейчас отбросит.

Ви́дение Карениной — это ви́дение, созданное в результате сцеплений самого романа, это толстовское решение, развязка, которая действительна и для Вронского, и для Левина.

Едет Каренина в поезде на станцию Обираловку, потому что еще не может остановиться и все еще хочет упрекать и выяснять.

Наконец наступает смерть, неизбежная для Анны. Но как бы неожиданная.

Каренина бросилась под поезд, выбрав место, куда броситься: «...туда, на самую середину»,— и, бросившись, она опускается на колени, как будто готовясь встать.

«Она хотела подняться, откинуться; но что-то огромное, неумолимое толкнуло ее в голову и потащило за спину».

Тут вскрыто само противоречие жизни и смерти как невозможность обеих.

Мир охватывается пониманием, но в то же время притупляется его ощутимость.

Мир не может все время существовать в человеческом сознании и должен уходить в автоматизм, для того чтобы можно было через мышление приходить скорее к выводам и действиям.

Искусство борется за ощущаемый мир. Искусство познает мир ощущением, обобщает конкретное, не только не притупляя различий, но все время обостряя их.

МНОГОКРАТНОСТЬ ОПИСАНИЙ В РОМАНЕ «ВОСКРЕСЕНИЕ». РАЗГОВОР О РЕАЛИЗМЕ

Часто отождествляют композицию романа с последовательностью событийного ряда, в нем осуществленного.

Так как события происходят в определенной причинной связи, то думают, что сюжет в реалистическом романе как бы отсутствует.

Это не высказывается, но подразумевается. Иногда об этом проговариваются.

Между тем писатели-реалисты думают иначе.

Для Толстого в романе главное — лабиринт сцепления, а не голый факт сам по себе.

А. П. Чехов в письме к брату говорит: «Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать» [1].

Здесь под фабулой подразумевается условная композиция, а под сюжетом — композиция, вытекающая из самого предмета повествования, композиция-анализ.

В реалистическом произведении в основе лежит познаваемая действительность. Композиция погружена вовнутрь произведения, она является способом анализа произведения.

В. Пудовкин говорил мне, что режиссер, снимая ленту, прорубает в лесу узкую тропинку, стараясь идти по ней так, чтобы больше увидеть: по тропинке он ведет за собой зрителя, путь которого определен предварительными усилиями режиссера. То, что увидит зритель, обусловлено, потому что тропинка проложена для обозрения леса, но главное — сам лес, его реальность.

Но случаев, когда композиция прямо следует за событийным рядом, сравнительно мало, тропинки анализа извилисты.

С сохранением событийной последовательности построен «Ласарильо с Тормеса», «Жиль Блаз» Лесажа. В «Томе Джонсе Найденыше» событийный ряд в своей последовательности совпадает с рядом композиционным, но роман осложнен тайной, которая возвращает нас назад.

Возвращение назад, к детству Чичикова, мы имеем в «Мертвых душах» Гоголя.

Возвращение заставляет нас заново понять то, что мы перед этим читали. Необыкновенная обходительность и

---

[1] А. П. Чехов, т. 14, стр. 342.

привлекательность Чичикова оказываются результатом его сурового воспитания, следом усилий достичь благополучия. Странность и таинственность поведения скупщика мертвых душ оказывается уловкой дельца.

У Тургенева в «Дворянском гнезде» мы тоже находим временну́ю перестановку: только после того, как показан Лаврецкий в его новом любовном увлечении, идет рассказ об его детстве. То же мы видим в «Обломове» Гончарова (сон Обломова).

Вообще романы почти никогда не развиваются в точной событийной последовательности.

В романах и даже в новеллах также редко встречается однократный показ явлений; явление рассматривается в разных фазах его становления, в разных оценках. Для создания таких оценок и строится сюжет как композиция. Композиция — результат усилий познать предмет повествования.

АНАЛИЗ В РЕАЛИСТИЧЕСКОМ ОПИСАНИИ

Реализм, никак не определенный, сравнивается с романтизмом, тоже не определенным; обоснованием же на право смешивать являются ссылки на учебники, которые вышли более чем пятьдесят лет тому назад, и некоторые мысли формалистов, данные без критического анализа, с большими огрублениями.

В поэмах Некрасова есть рассматривание одного явления при помощи показа его в разных стилистических решениях, в том числе и в разных ритмах. Многократность изображения, применение различных стилевых средств для анализа явления очень типично для поэм Маяковского. Поэмы В. Маяковского и поэмы Н. Некрасова, как когда-то указывала мне А. Ахматова, в этом отношении имеют много общего. От себя прибавлю, что это не мешает им быть реалистическими по их заданию.

Но главное не в этом. Некоторые считают, что в реалистическом произведении автор не возвращается несколько раз к одному предмету. Между тем предметы повествования в реалистических романах и повестях всегда описываются многократно. Возьмем, например, описание комнаты Раскольникова в «Преступлении и наказании». Эта каморка в начале первой главы описана

в четырех словах. Сказано, что она «...походила более на шкаф, чем на квартиру».

Через двадцать строк текста комната описывается довольно подробно, с обоями, обстановкой, причем описывается так, что мы видим, что ни до чего уже давно не касалась ничья рука. Страниц через сто, в начале V главы второй части, комната описывается в третий раз, уже с точки зрения жениха Дуни — Лужина. Здесь она уже служит для характеристики Лужина. После этого комната описывается с точки зрения Сони Мармеладовой.

Точно так же многократно описан звон колокольчика около двери старухи процентщицы.

Тут возможно возражение, что Достоевский не реалист и его произведения принадлежат к другому жанру.

Обратимся к «Воскресению» Толстого. Посмотрим, как в этом произведении описана Катюша Маслова и ее отношение к Нехлюдову. Мы увидим, что Катюша дана в «лабиринте сцеплений», то есть в целом ряде анализов-сопоставлений, которые изменяют первоначальное решение писателя.

Найдя конфликт, выбрав его, писатель уже не волен над результатом решения.

Он включился в общий опыт человечества так, как математик включается в объективно существующие формулы, которые исследуют предложенное им.

Результаты анализа неожиданны и шире задания.

Религиозно настроенный Толстой, мечтающий об очищающем искусстве, думающий, что можно в одиночку решить нравственный конфликт, взял тему из жизни.

Кони рассказал ему, как на суде молодой человек увидел проститутку последнего разряда, совершившую какое-то правонарушение, и в этой погибшей, до неузнаваемости опустившейся женщине узнал девушку, которую он когда-то соблазнил. Он хотел жениться на ней, начал об этом хлопоты, но женщина погибла в тюремной больнице.

Тема реальна, конфликт не нов, но во времена Толстого не был преодолен.

За Нехлюдовым Толстой первоначально, может быть, видел Черткова — молодого аристократа, который жил, как все, грешил, как все, но вот увидел религиозную правду жизни и воскрес.

Конфликт есть, есть развязка. Теперь надо решить, чем определяются действия героев, причем решить так,

чтобы действия были понятны читателю и освещали окружающее. Роман пишется восемь лет. Оказывается, что центром романа становится не Нехлюдов, а Катюша, а развязка в том, что она, именно она, отказывается от брака.

Первое описание Катюши дается в самом начале, названа ее фамилия без имени. Сказано, что вышла невысокая, очень полногрудая молодая женщина в сером халате, надетом на белую кофту и белую юбку. Подробно описана белая косынка, из-под которой выпущены волосы. Подчеркнута обувь женщины — полотняные чулки, острожные коты.

Женщину ведут по мостовой; булыжная мостовая и неудобная обувь заставляют Маслову идти осторожно, ступая как можно легче: «Проходя мимо мучной лавки, перед которой ходили, перекачиваясь, никем не обижаемые голуби, арестантка чуть не задела ногою одного сизяка... голубь вспорхнул и, трепеща крыльями, пролетел мимо самого уха арестантки, обдав ее ветром. Арестантка улыбнулась и потом тяжело вздохнула, вспомнив свое положение».

На этом кончается первая глава.

Посмотрим, как сложно сцеплены детали описания: «никем не обижаемые голуби» противопоставлены людям, которых обижают; Масловой в частности.

Голубь и женщина сопоставлены тем, что женщина чуть не наступила на сизяка, причем оговорена легкая походка арестантки.

Тут, конечно, нет влияния и заимствования, но и в греческой мифологии, и в русской народной песне любовь, голубь (голуби, колесница Венеры) связаны.

Все явления главы находятся между собой в сложных сцеплениях, элементы которых многократно переосмысливаются.

Голубь пролетает мимо уха арестантки. Мы видим голову женщины и голубя, и этот полет птицы, которая обдает ветром крыла голову женщины, как бы снимает первое впечатление о вонючем коридоре женского отделения в тюрьме и по-новому показывает Маслову.

Маслова художественно отчеркнута, обведена полетом птицы.

Вторая глава начинается словами: «История арестантки Масловой была очень обыкновенная история». На пяти

страницах дается авторский пересказ этой истории. Маслова — незаконнорожденная дочь скотницы от цыгана. Она воспитана двумя старыми барышнями. Шестнадцати лет ее соблазнил племянник барышень «и, сунув ей в последний день сторублевую бумажку, уехал»... Катюша осталась беременной от него.

Идет короткая история, пересыпанная цифрами. Денег у Катюши было сто двадцать семь рублей: «...27 зажитых и 100 рублей, которые ей дал ее соблазнитель».

После родов осталось шесть рублей; точно сказано, куда ушли деньги.

Протокольно рассказана вся история Катюши — сколько ей платили, как она получила желтый билет, как пошла в дом терпимости, соблазненная нарядными платьями.

Преступление, в котором ее обвиняют, не рассказано. Глава кончается так: «...и на восьмом году после первого падения, когда ей было 26 лет, с ней случилось то, за что ее посадили в острог и теперь вели на суд, после шести месяцев пребывания в тюрьме с убийцами и воровками».

Третья глава начинается намеренно подробным и контрастирующим описанием: «В то время, когда Маслова, измученная длинным переходом, подходила с своими конвойными к зданию окружного суда, тот самый племянник ее воспитательниц, князь Дмитрий Иванович Нехлюдов, который соблазнил ее, лежал еще на своей высокой, пружинной, с пуховым тюфяком, смятой постели, и, расстегнув ворот голландской чистой ночной рубашки с заутюженными складочками на груди, курил папиросу».

Реальное время перехода из тюрьмы в суд превращено в романное время, потому что за это время как бы подытожена история Масловой в первом анализе, как бы в стоимости события для нее и Нехлюдова.

Дальше подготовляется переход к сценам суда: женщина, которую считают невестой Нехлюдова, напоминает ему о том, что он будет присяжным на суде.

В IX главе Нехлюдов узнает Катюшу. Он узнает ее сперва по фамилии, но колеблется, когда слышит, что ее зовут Любовью: в доме терпимости ей дали другое имя.

Я не думаю, что Толстой выбрал имя для того, чтобы подчеркнуть причину падения, но надо сказать, что имя пристало плотно: женщина на вопрос, как ее зовут, быстро говорит: «Любовью». Председатель спрашивает:

« — Как Любовью? — сказал он. — Вы записаны иначе.
Подсудимая молчала.
— Я вас спрашиваю, как ваше настоящее имя?
— Крещена как? — спросил сердитый член.
— Прежде звали Катериной».

В X главе Толстой рассказывает историю преступления, в котором обвинена Катюша. Маслова показана в ее последнем, еще увеличенном напраслиной, падении. Обвинительный акт стремится доказать, что она отравила купца; на столе в банке внутренности отравленного.

Продолжается чтение обвинительного акта. В главе XII анализ восстанавливается словами: «Да, это была Катюша.

Отношения Нехлюдова к Катюше были вот какие...»

То, что было коротко рассказано во II главе, теперь развернуто и поэтично рассказано в главах XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII и XVIII.

В конце XVII главы Нехлюдов выходит от Катюши:

«На дворе было светлее; внизу на реке треск и звон и сопенье льдин еще усилились, и к прежним звукам прибавилось журчанье. Туман же стал садиться вниз, и из-за стены тумана выплыл ущербный месяц, мрачно освещая что-то черное и страшное».

В этих главах история Катюши — Нехлюдова рассказывается во второй раз. Как мы видим, в описание введен пейзаж, значение этого пейзажа не кончается здесь. Он вступает в новые сопоставления, становится частью сцепления.

В главе XIX Нехлюдов снова глядит на Катюшу, и здесь вступает пейзаж, который был описан так коротко и подчеркнуто. Перед тем как дать цитату, подчеркну для читателя, что Толстой при описаниях Катюши всегда напоминает, что она косит. Это дается уже в первой главе: глаза описаны как очень оживленные, и сказано, что один «косил немного». Это проведено до конца; тема косящего взгляда будет проходить через весь роман, но каждый раз она будет воплощать иные качества изменяющейся Катюши.

Отказываясь от брака с Дмитрием Ивановичем, она говорит, «глядя ему в глаза своим косым таинственным взглядом», и на следующей странице говорится: «...черные глаза ее заблестели от вступивших в них слез», и на той же странице сказано: «...и в странном косом взгляде

и жалостной улыбке...» — Нехлюдов угадывает, что она любит его.

Взгляд Катюши — это одно из многих сцеплений романа.

Возьмем сцену суда. Усталая и голодная, сидит Катюша на скамье подсудимых. Нехлюдов наблюдает за ней:

«Один из строгих глаз ее косил. Довольно долго эти два странно смотрящих глаза смотрели на Нехлюдова, и, несмотря на охвативший его ужас, он не мог отвести и своего взгляда от этих косящих глаз с ярко-белыми белками. Ему вспомнилась та страшная ночь с ломавшимся льдом, туманом и, главное, тем ущербным, перевернутым месяцем, который перед утром взошел и освещал что-то черное и страшное. Эти два черные глаза, смотревшие и на него, и мимо него, напоминали ему это что-то черное и страшное».

После этого в нескольких строках идет эмоциональное узнавание; оно начинается с моральной оценки, а потом дано вглядыванием в человека:

«Он видел теперь ясно ту исключительную, таинственную особенность, которая отделяет каждое лицо от другого, делает его особенным, единственным, неповторяемым».

Указываются черты этого неповторимого лица: улыбающийся взгляд, немного косящий глаз.

Нехлюдовым узнается Катюша не только как «неповторяемый» человек, но узнается и прежнее к ней отношение, пейзаж встроен в глубину художественного сцепления.

Узнавание приобрело новое качество: человек узнает другого человека, но и восстанавливается прежнее к нему отношение.

Событийное узнавание совершается здесь для Нехлюдова как узнавание своей вины. Поэтому оно и связано со сценой «той» ночи, взгляд Катюши напоминает о «той» луне.

В XXXVII главе вся история Катюши рассказывается уже с ее точки зрения; это короткая новелла, начинающаяся словами: «Долго еще в эту ночь не могла заснуть Маслова...»

Катюша, присужденная к каторге, без сна лежит на нарах: она вспоминает сцену, как Нехлюдов проехал мимо станции, в которой жили барышни и она, и не остановился.

Описывается только один момент проезда — то, как она увидала Нехлюдова, спокойного, сытого, чистого, через стекло вагона первого класса.

Глава кончается рассказом о том, до чего дошла Катюша: «Станет скучно — покурила или выпила, или, что лучше всего, полюбилась с мужчиной, и пройдет».

ЛЮДИ В СТАРОМ УЗНАЮТ НОВОЕ — ИСТИННОЕ

Многократное возвращение к любовной, тщательно анализированной сцене вызвало возмущение Софьи Андреевны Толстой. У нее это принимало характер ревности и поисков прототипов.

Тринадцатого сентября 1898 года Софья Андреевна записывает в своем дневнике: «Я мучаюсь и тем, что Л. Н., семидесятилетний старик, с особенным вкусом, смакуя, как гастроном вкусную еду, описывает сцены прелюбодеяния горничной с офицером» [1].

Софья Андреевна наивно видит в реалистической литературе только оттиск. Но она правильно, хотя и негодуя, отмечает композиционную многократность возвращения одной и той же темы.

Ей это кажется смакованием.

На самом деле два человека по-разному возвращаются к своему прошлому; оно горько. Здесь нет смакования, но есть анализ.

В романе многократен анализ отношений между мужчиной и женщиной разных слоев общества. Реальность любви и сущность имущественного неравенства, преступность этого неравенства, раскрывается в этой многократности, она раскрывает мир заново, вскрывая преступность обычного, заостривает социальный протест.

Теперь каждый видит не то, что он прежде видел, и не так, как он прежде видел.

Не только Нехлюдов — богач и дворянин — прежде считал свое положение нормальным и важным, но и проститутка-беднячка Катюша тоже считала, что она в мире занимает всем нужное, важное место, и оба увидели обычное как отвратительное.

---

[1] «Дневники Софьи Андреевны Толстой». 1897—1909, М. 1932, Кооперативное издательство «Север», стр. 81.

Сцепление противоречий основано на том, что существовала Катюша и в то же время существует Любовь Маслова, которая вытеснила Катюшу.

Человек и тот и не тот. Положение, в котором показан этот человек, его обстановка тоже приведены в противоречие.

Нехлюдову надо сообщить Масловой, что он хочет жениться на ней, но ему приходится об этом не говорить, а кричать, ничего умилительного не получается, и он для нее сам не тот человек, которого она когда-то знала, и говорит она с ним, «заманчиво улыбаясь».

Перипетии описаний прошлого усиливаются литературным сопоставлением.

Литературные сопоставления в литературном произведении могут быть и могут не быть; они постоянны в греческом романе, они бывают в ранних реалистических романах. Реалистический роман Толстого иногда их вводит, но не они определяют основные сцепления романа.

В романе Катюша — девушка довольно образованная: Нехлюдов давал ей читать Тургенева и Достоевского, она говорит даже по-французски,— но это мало понадобилось в романе. Катюша проще, обыкновеннее. Это кажущееся обогащение ее образа менее использовано, чем косой, таинственный взгляд.

В результате ряда сцеплений любовь к Катюше, возвращение к ней оказывается открытием Нехлюдовым истинной действительности, жизни голодной деревни, вонючей тюрьмы, жизни угнетенных. Начинается новое широкое узнавание несправедливости мира.

Все выясняется в ряде сцеплений.

Необычайность положения Нехлюдова, который сопровождает Маслову в ее пути на каторгу, но сопровождает издали, сопоставлено с положением Тараса — человека, которого отравила его молодая жена Федосья, а потом молодка раскаялась и полюбила.

Катюша ни в чем не виновата перед Нехлюдовым, жена Тараса виновата перед мужем: она его хотела отравить. Тарас провожает свою жену, включившись в партию арестантов, «заарестовавшись». Тарас защищает жену и Катюшу. Его поведение изменяет наше отношение к поведению Нехлюдова, как бы уменьшает «подвиг» Нехлюдова. Образ Тараса восхищал Чехова.

«Воскресение» должно быть основано на новом понимании нравственности. Старая религия разрушается точным описанием богослужения в тюрьме. Религиозные обряды передаются не в религиозной терминологии, а терминологией обыденной жизни, и оказываются лишенными смысла, недейственными.

Толстой в «Воскресении» хотел приписать басню к морали. Мораль состояла в том, что разбуженная совесть Нехлюдова и его подвиг воскрешают Катюшу и Нехлюдова.

Долгое чтение Евангелия в конце романа как бы убирало декорации искусства и переводило смысл вещи на чистую мораль. Воскрешение Нехлюдова приводит героя в цитаты, а Толстого — к несдержанному обещанию дописать, как жил Нехлюдов после воскресения. Катюша уходит с другим; она Евангелие не читает вообще.

Доказана в «Воскресении» мертвость мира, в котором живет Катюша. Люди, занимающие в этом мире разные должности по своему положению, все похожи на Катюшу, потому что мир, в котором они существуют, подл и мертв.

Сюжет «Воскресения» не в событийном ряде, повествующем о том, как молодой офицер соблазнил горничную, а потом захотел спасти ее, женившись на ней; даже Нехлюдов убедился в ошибке оценки положения Катюши.

Сюжет в сравнении судьбы Катюши с судьбой порядочных людей.

«Преимущественно удивляло его то, что Маслова не только не стыдилась своего положения — не арестантки (этого она стыдилась), а своего положения проститутки,— но как будто даже была довольна, почти гордилась им».

Дальше Толстой ведет анализ уже от себя: «Люди, судьбою и своими грехами — ошибками поставленные в известное положение, как бы оно ни было неправильно, составляют себе такой взгляд на жизнь вообще, при котором их положение представляется им хорошим и уважительным».

Дальше Толстой пишет: «Но разве не то же явление происходит среди богачей, хвастающихся своим богатством, то есть грабительством, военачальников, хвастающихся своими победами, то есть убийством, властителей,

хвастающихся своим могуществом, то есть насильничеством?»

Не только Катюша Маслова б... Суд, сенат, светские друзья Нехлюдова заслуживают такого же названия. Но только Катюша сняла с себя позорное имя. Это глубокая, долго вынашиваемая мысль Толстого.

Еще [19 февраля] 3 марта 1857 года Толстой писал в «Записной книжке»:

«Гордость и презрение к другим человека, исполняющего подлую монархическую должность, похожи на такую же гордость и самостоятельность б...» [1]

Вначале, когда Нехлюдов, переживший, по словам Толстого, истинное религиозное перерождение, приходит к Катюше, то она, пьяная от водки и ненависти, открывает ему его мотивы действия, говорит о своей сегодняшней цене: «красненькая...» Она отвергает нехлюдовское покаяние с той же эмоциональной силой, с которой Толстой описал церковное богослужение.

Правда, Катюша воскресает. Но Евангелия она не читает, отказывается от него.

У Толстого влечение Катюши к Нехлюдову и Нехлюдова к Катюше описано как чистое, моральное, естественное, неизбежное, как вскрытие реки весной.

Нехлюдов и Катюша любили друг друга. «Разговаривать, когда они были одни, было хуже. Тотчас же глаза начинали говорить что-то совсем другое, гораздо более важное, чем то, что говорили уста, губы морщились, и становилось чего-то жутко, и они поспешно расходились». Нехлюдов, уезжая, почувствовал, «...что покидает что-то прекрасное, дорогое, которое никогда уже не повторится. И ему стало очень грустно».

Катюша, не осознавая, вечно любила Нехлюдова; тот это понимает только в конце. Нехлюдов понял: «...она любила его и думала, что, связав себя с ним, она испортит его жизнь, а уходя с Симонсоном, освобождала его и теперь радовалась тому, что исполнила то, что хотела, и вместе с тем страдала, расставаясь с ним».

Так воскресла в любви Катюша. Так разрешился конфликт вне религии и аскетизма.

Катюша любит Нехлюдова, она забывала о том, как она его любит, из-за обиды, из-за тяжелой жизни, но

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 47, стр. 202.

воскрешение ее происходит на воскрешении первоначального любовного чувства, и тем самым оно противорелигиозно.

Победили любовь, река, луна; победила сама жизнь.

Нехлюдов остается с Евангелием, которое он читает по английскому изданию в пустом номере гостиницы. Толстой, к неудовольствию толстовцев, не может придумать такой развязки конфликта, которая соответствовала бы первоначальным намерениям.

Чеховская оценка романа такова: «Самое неинтересное — это все, что говорится об отношениях Нехлюдова к Катюше, и самое интересное — князья, генералы, тетушки, мужики, арестанты и смотрители. Сцену у генерала, коменданта Петропавловской крепости, спирита, я читал с замиранием духа, так хорошо! А m-me Корчагина в кресле, а мужик, муж Федосьи!..»

Чехов как бы продолжает спорить с неосуществленной схемой романа. Он сердится на развязку с чтением Нехлюдовым Евангелия:

«Конца у повести нет, а то, что есть, нельзя назвать концом. Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст из Евангелия,— это уж очень по-богословски» [1].

Идеология романа пришла в столкновение с истинным его содержанием.

СТИЛЕВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ КОНТАКТОВ С МИРОМ

Мироощущение Толстого было не единственное, и он строил литературу не только на обитаемом им литературном острове.

В эпоху создания романов Толстого существовали иные мироощущения, а потому и иные композиционные решения.

Когда Достоевский писал об «Анне Карениной» в «Дневнике писателя» (1877), то он прежде всего оговаривал свое право писать, говоря, что он пишет главным образом по поводу и о романе будет говорить «лишь пословно» [2].

Его поразила сцена смерти Анны Карениной. Он написал о ней: «Явилась сцена смерти героини (потом она

---

[1] А. П. Чехов, т. XVIII, стр. 313.
[2] Ф. М. Достоевский, т. 12, стр. 52.

опять выздоровела) — и я понял всю существенную часть целей автора. В самом центре этой мелкой и наглой жизни появилась великая и вековечная жизненная правда, и разом все озарила»[1].

Достоевскому показалось, что все решено: «Виноватых не оказалось: все обвинили себя безусловно и тем тотчас же себя оправдали»[2].

Дальше Достоевский писал про Толстого: «Поэт доказал, что правда эта существует в самом деле, не на веру, не в идеале только, а неминуемо и необходимо и воочию»[3].

Но роман не кончился сценой примирения.

Весь мир старого Петербурга и все в нем осталось на своих местах, осталась и «вина» Карениной, хотя даже швейцар Карениных не верит в то, что правда существует «необходно». Он открыл дверь виноватой Анне, чтобы пропустить ее к сыну.

Любовь, как и смерть, не умеет извиняться.

«...Против супружеской неверности, как против смерти, нет никаких средств»[4], — говорил Ф. Энгельс. Любовь жаждет осуществления и осуществляется в жизни и в искусстве, часто раскрываясь трагично.

Можно призывать к религии, можно призывать к раскаянию, можно описывать смерть как примирение, но нельзя восстановить старую нравственность жизни, потому что то основание, на котором она была создана, перевернулось вместе со старым укладом жизни. В «Дневнике писателя» Достоевский дал главу «Злоба дня». Он завистливо удивлялся в «Анне Карениной» тому, что Толстой доходит до самых основных вопросов, до «столпов»[5].

Родовые дворяне и коренные помещики после крестьянской реформы говорят о жизни, о праве на собственность, о социализме и так «...что по крайней мере отрицательная сторона вопроса уже решена и подписана ими бесповоротно».

Толстой раскрывает перед читателем основные причины неустройства, вскрывает такие противоречия, в кото-

---

[1] Ф. М. Достоевский, т. 12, стр. 53.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 21, стр. 73.
[5] Ф. М. Достоевский, т. 12, стр. 56.

рых начинает пульсировать освобожденная от случайности и привычности узнавания новизна жизни.

Для того чтобы соединить провода новым контактом, ножом счищают с них изоляцию. Так делает художник, и полезна боль для обнажения сущности жизни.

Достоевский умел заставлять людей страдать, но в своих романах он создавал ряды решений, сталкивая мнения людей, и отступал перед общим авторским решением.

Между тем оно необходимо. К нему придет человечество. Новые контакты, новые связи вещей были обнаружены в классической русской литературе, которая подготовила человечество к новому пониманию жизни.

Когда «мыслящие» машины заселят высокие и низкие дома, когда они разгрузят человечество от мелочного вычисления, тогда еще более возрастет значение каждого нового поворота мысли и тогда еще более возрастет значение искусства.

Потому что искусство — это мир ощущаемый, осознаваемый ощущением.

Борьба за восстановление мироощущения производится не средствами одного изолированного человека.

Литературный труд носит характер всеобщности.

Общечеловеческий опыт помогает писателю создавать новые сцепления, исследовать мир по новым программам.

Поэтому мы на время оставляем творчество Толстого и переходим к опытам миропонимания его современника — Антона Павловича Чехова.

А. П. ЧЕХОВ

Обычно писатели начинают с подражания: тянутся к старым высотам, не зная, что их дороги пройдут через иные перевалы.

Лермонтов как бы переписывал в детских вещах поэмы Пушкина, Гоголь начал с поэмы, Достоевский хотел писать драмы на шиллеровские темы; даже Толстой не прошел мимо пути Стерна.

Очень тихо, никому не подражая и часто пародируя известных писателей, начал Чехов.

Он получил литературную прописку в «почтовом ящике» редакции, где невнимательно разговаривали с молодыми авторами, то снисходительно их печатая, то возвращая им рукописи с грубыми насмешками.

Уже узнав славу, Чехов остался другом старых своих соседей по мелким журналам, и они завидовали ему, как своему, не понимая, чем он от них отличается.

Между тем он сделал самое трудное: он нашел новое в обыденном.

Он стремился избегать старых сюжетных столкновений, которые были использованы в литературе уже столетиями.

В самом описании, в методе сопоставлений, в различии становления обыденных явлений он нашел новый способ построения композиций.

Он заметил противоречия в самом характере человека, и именно потому он очень строгий судья человека, потому что маленьких и обычных людей нет — все должны быть большими. Суд по большому счету присутствует в любом рассказе Чехова.

Столетие подражает Чехову, правда, столетие это еще не завершилось. Столетие не заметило еще требовательности Чехова.

Меру чеховской величины знал Толстой.

Чехову казалось, что для Толстого все писатели равны, поэтому он ко всем одинаково снисходителен.

Но дневники Толстого показывают, что Толстой увидел у Чехова новый способ показа человеческой души, хотел применить этот способ в любимой своей вещи — в «Хаджи-Мурате».

Толстой увидал, что чеховский способ описания годен для описания великого и героического.

Чехов умер в самом начале подъема.

Толстой, когда болел, раз попросил Чехова поцеловать его: Чехов нагнулся, старик прижал молодого друга к волосатым губам, потом, отпустив немножко Антона Павловича, сказал, улыбаясь:

— А драмы ваши мне не нравятся. Насколько плох Шекспир, а и тот лучше.

Я записываю этот разговор по памяти: мне передал его Горький. Я знаю, что есть другие записи, вероятно, тоже не дословные. В озорстве выздоровления Толстой сравнил двух великих — Шекспира и Чехова, двоих — тех, с которыми он был несогласен.

ОСОБЕННОСТИ ЧЕХОВСКИХ НОВЕЛЛ

И. А. Бунин записывал в своих воспоминаниях про Чехова:

«Один писатель жаловался: «До слез стыдно, как слабо, плохо начал я писать!»

— Ах, что вы, что вы! — воскликнул он.— Это же чудесно — плохо начать! Поймите же, что, если у начинающего писателя сразу выходит все честь честью, ему крышка, пиши пропало!

И горячо стал доказывать, что рано и быстро созревают только люди *способные,* то есть не оригинальные, таланта, в сущности, лишенные, потому что способность равняется уменью приспособляться и «живет она легко, а талант мучится, ища проявления себя» [1].

---

[1] И. А. Бунин, Собр. соч. в 5-ти томах, т. V, изд. «Правда», М. 1956, стр. 279.

Это верно не для всех писателей. Лермонтов рано начал писать и пришел к необыкновенной удаче, к необыкновенному мастерству тоже рано, хотя, конечно, не легко.

Трудно начал писать Чехов: он сам создавал, очищал свое умение. Не всегда он мог преодолеть вкус заказчика, и когда он говорил, что ему пришлось по капле выжимать из себя раба, то это говорилось не только о быте.

То, что было выжато, было выброшено.

Чехонте был талантливым журналистом, но сам Чехов в собрание своих сочинений мало впустил вещей первого периода.

Писатель промывает и выбрасывает на отвалы пустую руду, добиваясь чистого золота.

Подымать отвалы, и опять перемешивать их с золотом, и все это с рвением издавать большими тиражами несколько неразумно.

Конечно, и в самых ранних вещах у Чехова есть удачи и точные записи никем не отмеченных интонаций. Но это только пути к удаче. Нельзя всех читателей вести к обеду через кухню.

Не надо заваливать удачу писателя его полуудачами.

Надо давать Чехова, отделившегося от Чехонте, то есть подымать творца, сумевшего отказаться от традиционных фабул, натуралистического отражательства и эпигонства.

Чехов презирал писателей, которые понимают и любят жизнь такой, какой ее описали в других романах; едят как бы уже переваренное.

Он в молодости успел написать пародии почти на все виды тогдашней переводной литературы.

Так люди парохода, замерзшего в гаттерасовских льдах, обкалывают лед кругом, превращая его в обломки, для того чтобы плыть в прежде недоступные места.

Чехов строил свои сюжеты, вскрывая противоречия внутри самого предмета — сюжета; он хорошо владел фабулой, это видно в такой пародии, как «Шведская спичка». Но ему нужно было построить новый сюжет на раскрытии самой сущности явления.

Для того чтобы понять всю новость построения новелл Чехова, вспомним сперва определение жанра.

Создатель одного из этих определений, Фридрих Шлегель говорил в своей статье 1801 года о Джованни

Боккаччо, по думал, вероятно, что определяет жанр навсегда:

«Новелла по своему происхождению — это анекдот, «история», новость, фактическое происшествие или даже независимая фабула, но такая, которая существовала до художника, и поэтому, когда он приступает к работе, новелла связывает его либо фактичностью сюжета, либо традиционностью своей редакции. Отсюда следует, что мастерство новеллист может высказать только своеобразием трактовки, что именно на авторской субъективности лежит ударение, когда оценивают обработку бродячего анекдота. Анекдот обыкновенно ничтожен, оторван от великих исторических интересов. Художник уже умеет придать ему значительность. На этом основано все искусство Боккаччо или Сервантеса-новеллиста. В их новеллах самое главное — это не предшествующее состояние сюжета, но знаки, отметки, полученные сюжетом, когда он проходил через руки индивидуального мастера» [1].

Такие ошибки делал и я, когда пытался подойти к явлениям искусства, не учитывая их текучести.

Высказывание Фридриха Шлегеля имеет свои ограничения. Он, говоря о новеллах Боккаччо и Сервантеса, может определить только один из моментов в развитии новеллистического творчества.

В том случае, который мы разбираем, чеховские новеллы не определяются в своей сущности ни предшествующими моментами жизни жанра, ни «знаком», который налагает на искусство художник. Они основаны на заостривании конфликтов реальной жизни.

РАЗБОР НЕКОТОРЫХ СИТУАЦИЙ И КОНФЛИКТОВ В РАССКАЗАХ ЧЕХОВА

Надо различить событийную часть художественного произведения и его сюжетно-композиционное построение.

Только принимая это во внимание, мы можем проверить мнение об отсутствии развязок у Чехова.

---

[1] «Литературная теория немецкого романтизма». Под редакцией Н. Я. Берковского. Переводы Т. И. Сильман и И. Я. Колубовского, Издательство писателей в Ленинграде, 1934, стр. 35.

У Чехова своеобразны моральные решения. В рассказах дело не в отсутствии последней сцены, это встречалось и в древней литературе,— дело в том, что судьбы героев, их страдания у Чехова не столько не окончены, сколько не отмщены, не искуплены.

Во время Чехова продолжалось расширение методов сюжетного построения. Все больше и шире входит в искусство «повседневность»: кусок как бы вырубленный из жизни и осмысленный при помощи композиционного построения. Исторически здесь мог помочь и переосмыслить опыт высокой литературы — очерк.

В очерке обычно предмет исследуется не в своем временном развитии, а, так сказать, как бы в одновременности.

Возьмем очерк Чехова «В Москве на Трубной площади». Это описание московского рынка. На рынке торговали животными. Впервые очерк напечатан в 1883 году. Сам Чехов называл рассказ в письме к Лейкину «легонькой сценкой».

У очеркиста Лейкина сценки были основаны на акцентировании особенности бытового языка, на подчеркивании его странности, нелогичности.

Чехов написал сценку совсем другого характера: это прямое описание, в котором свое противоречие, как бы скрытый конфликт — посетители рынка нежно любят животных и мучат их.

Все произведение распадается на ряд сценок, как бы на портреты людей и животных. Сценки разрешения не имеют, но конец содержит оценку, которая и служит развязкой.

Вещь Чехова не была напечатана Лейкиным, потому что она показалась Лейкину имеющей «...чисто этнографический характер».

У Чехова: познание предмета — сюжет.

У Лейкина: сюжет равен анекдоту.

Очерки не столько лейкинские, сколько более старые, идущие из эпохи Белинского, от раннего Тургенева, дали Чехову основу для нового построения художественного произведения.

Жизнь, которую показывает Чехов, противоречива и слепа. Люди «На Трубе» себя не видят. Они мучают животных, они мучают друг друга, а между тем вот этот рынок и есть самое светлое в их жизни.

Чехов начинает общее описание рынка с грустно-зоологической характеристики.

Он говорит, что люди там внизу похожи на раков в корзине.

Использование событийного ряда у различных художников различно. Мы об этом говорили кратко, анализируя Гоголя.

Существовало немало очерков, изображающих жизнь извозчиков. Извозчик меняет седоков, его жизнь как бы состоит из бессвязных, не по его воле меняющихся, не точно различимых ощущений.

Молодой Чехов в 1886 году в «Петербургской газете» в отделе «Летучие заметки» печатает, подписавши А. Чехонте, рассказ «Тоска».

Рассказ начинается эпиграфом, что очень редко применяется Чеховым.

Эпиграф взят из псалтыря: «Кому повем печаль мою?..»

Эпиграф уже заранее настраивает читателя к восприятию чего-то необычайного. Происходит столкновение между темой (извозчик) и тоном эпиграфа.

Пейзаж, который в обычном очерке дается развернуто, в этом произведении дан кратко — деталями.

Начинаются сумерки, потом вечерняя мгла; фонари как будто становятся ярче. Работа извозчика несколько оживляется.

Событийный ряд построен на том, что ночной извозчик ищет седоков.

Такова ситуация вещи.

Конфликт ее состоит в том, что извозчик Иона потерял сына и хочет кому-нибудь рассказать о своем горе, а рассказать некому.

Седоки интересуют извозчика как люди, которые его могут выслушать.

Иона возит людей, жалуется на судьбу, а людям все нет до него дела.

Происходит как бы обозрение седоков, меняющихся в бедных извозчичьих санях. Рассказ Чехова дает картины человеческой невнимательности к глубокой тоске отца, потерявшего сына.

В результате извозчик рассказывает о горе своей лошади.

Тут развязкой яляется отсутствие развязки, безысходность горя, отсутствие ответа, отсутствие конца. Конф-

ликт не получает событийного разрешения; он повисает как бы в трагической пародии в заключительном разговоре.

Извозчик идет к своей кобыле, она жует сено. Лошади старик рассказывает про горе:

«Лошаденка жует, слушает и дышит на руки своего хозяина... Иона увлекается и рассказывает ей все...»

Отсутствие конца, событийная безразвязность произведения становится композиционной развязкой. Долгота последнего разговора с лошаденкой, попытка извозчика растолковать дело ей показывают отрезанность человека от людей.

Ландшафт «Тоски» однообразен. Это ночь и снег. Монотонность этого снега обобщает тоску извозчика.

Он видит погоду, потому что он так тоскует. Развязка происходит в конюшне в какой-то житейской замкнутости. Это дом извозчика, а лошадь — это его общество.

Возьмем ситуацию в рассказе «Ванька».

Ситуация: мальчик отдан сапожнику в ученики. Сапожник и его семья угнетают мальчика.

Возникает коллизия: мальчик хочет разрешить положение, пожаловавшись дедушке, но он так беспомощен, что даже не знает, как написать адрес. То, что он пишет на конверте адрес: «На деревню дедушке» — это развязка, подчеркивающая безысходность положения.

Безнадежность подчеркнута днем — рождественским праздником, когда Ванька пишет письмо. Рождественские рассказы в традиции XIX века всегда писались с благополучными, примиряющими концами, как бы реализующими слова рождественского «канона» — «На земле мир и в человецех благоволение».

Время действия «Ваньки» — сочельник. Рассказ был напечатан в «Петербургской газете» в № 354, 25 декабря 1886 года, то есть в рождественском номере. Резкое нарушение жанра увеличивало трагичность конца.

В этот благостный вечер Ванька Жуков, отданный в учение сапожнику, пишет письмо дедушке, рассказывая о том, как живется мальчишке у ремесленника в учении.

Рассказывает отрывисто, думая о деревне.

Деревня дается как идиллия, и в то же время через идиллию проступает деревенская нужда.

Ванька пишет: «Милый дедушка, а когда у господ будет елка с гостинцами, возьми мне золоченый орех и в зеленый сундучок спрячь».

Эта недостижимая мечта об единственном золоченом орехе, который, может быть, смогут отложить для мальчика, показывает бедность мира, в который хочет вернуться мальчик.

То, что Ваньке дали написать письмо, не перебили его,— это уже счастье. Он выбегает, не надев шубейку, опустить свое письмо без адреса.

Ему сказали: «...что письма опускаются в почтовые ящики, а из ящиков развозятся по всей земле на почтовых тройках с пьяными ямщиками и звонкими колокольцами».

Ванька бросает драгоценное письмо в щель почтового ящика.

Это крик о помощи.

Он обставлен торжественно, выводится из быта упоминанием песни и колокольцев, но направлен ни к кому. Он ничего не развяжет.

Ванька спит: ему снится — дед получил письмо, читает его и рядом сидит собака.

Так кончается самый горький в мире рождественский рассказ.

ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ДЕТАЛЕЙ И О ДЕТАЛЯХ В РАССКАЗЕ ЧЕХОВА «СПАТЬ ХОЧЕТСЯ»

Толстой записал 16/28 февраля 1857 года в «Записных книжках»: «Андерсена сказочника о платье. Дело литературы и слова — втолковать всем так, чтоб ребенку поверили» [1]. Дело идет о сказке «Новое платье короля».

Сказка состоит в том, что мошенники будто бы соткали ткань, которую видят все, кроме дураков и людей, находящихся не на своем месте. Все придворные и сам король увидали ткань. Из этой несуществующей ткани сшили платье. Король оделся голым, пошел по улицам нагишом, придворные шли за ним и поддерживали шлейф несуществующего платья. Ребенок закричал, что король голый, и все стали передавать друг другу слова

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 47, стр. 202.

ребенка. Все увидали, что король на самом деле голый. По общему говору понял это и король; но шествие продолжалось, голый человек шел, а за ним шли, поддерживая несуществующий шлейф, придворные.

Для того, чтобы написать такую сказку, надо было придумать определенную ситуацию и потом создать ее конфликт: человек, которого уверили, что остальные видят его одетым, вдруг перед всеми оказывается голым.

У самого Андерсена история нового платья короля развивается шаг за шагом. Несуществующую ткань ткут из несуществующих нитей, кроят, сшивают, примеряют, показывают, надевают на короля, потом обсуждают покрой несуществующего платья. Перипетии шитья — неисчерпаемое доказательство того, что король глуп, робок и будет гол.

Несуществование предмета при корыстном утверждении, что он существует, углубляется иронией.

У Андерсена восклицание ребенка доказано.

Обычно так называемые доказательства в искусстве не прямы и так называемое содержание не может быть вынуто из художественной формы, не может быть вылито из нее.

Содержание лежит в лабиринте смысловых сцеплений и самим художником не может быть иначе доказано, и доказывает оно не всегда то, что собирается доказать художник.

Король старого мира гол. Люди поддерживают несуществующий шлейф и идут перед народом к уже увиденной многими гибели.

Поэтому не надо представлять себе, что сперва делается нож — идея, а потом этот нож вкладывается в ножны — в форму. Сила художественной формы — в силе сцеплений, в том, что каждое положение подготовляется и самые крайние выводы из нее делаются вероятными и даже неизбежными.

В рассказах Чехова обычно изобразительная сторона художественной детали связана в ряды, которые не повторяют друг друга, а развивают друг друга. Так построен в рассказе «Тоска» вечер, так показано течение времени, которое дано липким снегом, покрывающим ждущего седока извозчика. Время идет, падает снег. То же описание возвращается, развивая и усиливая свое значение при каждом новом появлении.

Событийная последовательность рассказа следующая: девочка Варя взята в дом сапожника нянькой, помогает на кухне, бегает за покупками, прислуживает за столом, убирает. Ребенок болен, по ночам кричит. У девочки нет минуты поспать. Сон овладевает ею, сон отравляет ее. Событийно все договаривается: так, девочка, доведенная до отчаяния, задушила ребенка, которого качала.

Это реально, но невероятно. Это возможно, но не доказано. Не доказана неизбежность, трагичность преступления. Простым перечислением обязанностей девочки этого сделать нельзя. Событийная последовательность не вводит читателя в положение Вари.

Рассказ построен на следующих системах сцеплений.

Сон, который овладевает сознанием девочки, повелителен: она находится как бы в бреду.

Обстановка, интерьер здесь заменяет ландшафт и играет его роль, обстановка психологизирована, она мало-помалу изменяется под влиянием смертельной усталости измученной бессонницей девочки.

Нарастание значения деталей является методом объективизации этой усталости.

Бред состоит из двух линий: она одновременно видит комнату, освещенную лампадкой; ей представляется изба и отец, который умирает от грыжи на грязном полу избы. Она видит прошлое, в гибели отца видит свою гибель и в то же время видит и окружающую обстановку.

Вынем из этой обстановки одну деталь и покажем ее в семи повторениях.

Сперва идет вступление к рассказу: «Ночь. Нянька Варька, девочка лет тринадцати, качает колыбель, в которой лежит ребенок, и чуть слышно мурлычет:

Баю-баюшки баю,
А я песенку спою...

Перед образом горит зеленая лампадка; через всю комнату от угла до угла тянется веревка, на которой висят пеленки и большие черные панталоны. От лампадки ложится на потолок большое зеленое пятно, а пеленки и панталоны бросают длинные тени на печку, колыбель, на Варьку... Когда лампадка начинает мигать, пятно и тени оживают и приходят в движение, как от ветра. Душно. Пахнет щами и сапожным товаром».

Ситуация ясна. Сказано, кто действует, рассказано, где это происходит; запах сапожного товара дает представление о квартире сапожника. Обстановка: зеленая лампадка, веревка, движение тени — первый раз даны с реалистическим обоснованием. Идет описание ночи, спать нельзя, а кругом все спят.

Обстановка скоро повторяется, но уже короче, так как подробности заранее подготовлены.

Теперь они даются в действии: «Лампадка мигает. Зеленое пятно и тени приходят в движение, лезут в полуоткрытые, неподвижные глаза Варьки, и в ее наполовину уснувшем мозгу складываются в туманные грезы».

Полторы страницы уходит на описание бреда о смерти отца. Варя засыпает, появляется хозяин; восстанавливается призрачная действительность.

«Он больно треплет ее за ухо, а она встряхивает головой, качает колыбель и мурлычет свою песню. Зеленое пятно и тени от панталон и пеленок колеблются, мигают ей и скоро опять овладевают ее мозгом».

Хозяйка кормит ребенка. Идет четвертое описание: «Варька берет ребенка, кладет его в колыбель и опять начинает качать. Зеленое пятно и тени мало-помалу исчезают, и уж некому лезть в ее голову и туманить мозг. А спать хочется по-прежнему, ужасно хочется!»

Наступает утро. Наступает трудовой день Варьки, перечисляются ее обязанности. Приближается вечер. Идет пятое описание: «В печке кричит сверчок; зеленое пятно на потолке и тени от панталон и пеленок опять лезут в полуоткрытые глаза Варьки, мигают и туманят ей голову.

— Баю-баюшки-баю,— мурлычет она,— а я песенку спою...»

Восстанавливается воспоминание — бред о смерти отца. Варька видит своих близких, все понимает, но она находится в полусне и не может понять, что ей мешает жить. Идет шестое описание: «Наконец измучившись, она напрягает все свои силы и зрение, глядит вверх на мигающее зеленое пятно, и, прислушавшись к крику, находит врага, мешающего ей жить.

Этот враг — ребенок.

Она смеется. Ей удивительно: как это раньше она не могла понять такого пустяка? Зеленое пятно, тени и сверчок тоже, кажется, смеются и удивляются».

Мы видим обезумевшую девочку, охваченную ложным представлением: «Ей приятно и щекотно от мысли, что она сейчас избавится от ребенка, сковывающего ее по рукам и ногам... Убить ребенка, а потом спать, спать, спать...»

Развязка вплетается в седьмое описание обстановки, как бы завершая ее страшным выводом.

«Смеясь, помигивая и грозя зеленому пятну пальцами, Варька подкрадывается к колыбели и наклоняется к ребенку. Задушив его, она быстро ложится на пол, смеется от радости, что ей можно спать, и через минуту спит уже крепко, как мертвая...»

Развязка основана не на безумии Варьки, а на безумии социального строя.

О ДЕТАЛИ КАК ЭЛЕМЕНТЕ НОВОГО СЮЖЕТА

Общие эстетические законы в какой-то мере оказываются сохраненными, но взаимоотношения частей, их соотношения настолько различны, что мы должны говорить о новых литературных явлениях как бы заново, не забывая о связи с прошлым.

Мы должны понимать, что и завязка, то есть развитие ситуации, делается в разные эпохи самыми различными способами. Ситуация может быть предварительно рассказана автором: так делает Гоголь в «Старосветских помещиках»; или она может раскрыться внезапно в ряде деталей: так делает Чехов в рассказе «Спать хочется».

Значение так называемой художественной детали различно в разные эпохи и для разных жанров.

Пушкинская проза суха — она говорит о главном; гоголевская проза обогащена анализом подробностей и столкновением их; чеховские детали отобраны скупее, чем у Гоголя, и их последовательность более строга, они имеют собственную логику развития и как бы стоят в одном ряду с развитием событийной части.

Гоголь и в повестях цикла «Миргород», и в «Старосветских помещиках» вскрывает ничтожность конфликта и через ничтожность конфликта показывает пустоту существования.

Поэтому, когда конфликт разрешен, например, оба старосветских помещика умерли, повесть продолжается, продолжается и углубляется анализ.

Так же сделано и в повести «О том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Повесть кончается очень знаменитой фразой: «Скучно на этом свете, господа!» Это развязка, резюме бессмысленности жизни.

Конфликты чеховских рассказов разрешаются не событийно, а композиционно.

Система деталей суммирует жизненные положения героев, выражая не случайность, а беззаконность повседневного явления.

О ЗНАЧЕНИИ ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЯ ДЕТАЛЕЙ

Условные фабулы — например, интрига — Чехову не нужны.

У него существуют новеллы, основанные на простейшем противопоставлении, которое дает четкую ситуацию, а потом развертывается в ряде присущих этой ситуации коллизий.

В рассказе «Толстый и тонкий» дело идет об узнавании.

Встретились старые друзья, переменившие свое общественное положение. Коллизия состоит в ступенях узнавания.

Но здесь человек узнает не в чужом своего, а в своем чужого: в школьном товарище — важного чиновника, сановника.

Развязка в том, что мелкий чиновник радуется не возвышению друга, а его недоступности и даже не пытается продолжить дружбу.

Обычная коллизия,— например, горечь разлуки друзей, уныние Фальстафа, потерявшего в короле друга-принца, соучастника разных приключений,— снята.

Коллизия бедного человека, который узнал недоступность для него бывшего друга, снята.

У Чехова коллежский асессор наслаждается не величием своего друга, а вообще чином, воплощенным в бывшем друге.

Это последнее падение истории «вечного титулярного советника», о котором так много писали, всегда его жалея. Впрочем, тонкий сам уже два года как получил следующий чин.

Те люди, которые и в конце XIX века остались Акакиями Акакиевичами, теперь не вызывают жалости.

Место действия определяется сразу, одним упоминанием; ситуация тоже дается сразу:

«На вокзале Николаевской железной дороги встретились два приятеля: один толстый, другой тонкий».

В характеристике даются только черты, подчеркивающие различность героев: «Толстый только что пообедал на вокзале, и губы его, подернутые маслом, лоснились, как спелые вишни. Пахло от него хересом и флёр-д'оранжем. Тонкий же только что вышел из вагона и был навьючен чемоданами, узлами и картонками. Пахло от него ветчиной и кофейной гущей».

Толстый появляется один. За тонким — его семья, которая является всем его миром, общественным мнением и хором его трагедии.

«Из-за его спины выглядывала худенькая женщина с длинным подбородком — его жена, и высокий гимназист с прищуренным глазом — его сын».

Происходит встреча, носящая приятельский характер. Заключение сцены потом будет использовано в переосмысленном виде для развязки.

«— Порфирий! — воскликнул толстый, увидев тонкого.— Ты ли это? Голубчик мой! Сколько зим, сколько лет!

— Батюшки! — изумился тонкий.— Миша! Друг детства! Откуда ты взялся?

Приятели троекратно облобызались и устремили друг на друга глаза, полные слез. Оба были приятно ошеломлены».

Тонкий сразу начинает говорить про себя и своих: в мире у него нет ничего, им противопоставленного. Мир его пуст, даже то, что жена тонкого лютеранка, как будто его выделяет и даже в какой-то мере возвышает среди других тонких, не имеющих даже такого отличия.

Характеристика жены повторяется все время без изменения. Характеристика сына Нафанаила, вернее — поза его, повторяется с изменениями, показывающими изменение его поведения от невнимательности к подхалимству.

«— Милый мой! — начал тонкий после лобызания.— Вот не ожидал! Вот сюрприз! Ну, да погляди же на меня хорошенько! Такой же красавец, как и был! Такой же душонок и щеголь! Ах ты господи! Ну, что же ты? Богат? Женат? Я уже женат, как видишь... Это вот моя жена,

Луиза, урожденная Ванценбах... лютеранка... А это сын мой, Нафанаил, ученик третьего класса. Это, Нафаня, друг моего детства! В гимназии вместе учились!

Нафанаил немного подумал и снял шапку».

Тонкий радостно вспоминает историю дружбы с толстым. В школе тонкий был тих и угодлив.

«— В гимназии вместе учились!— продолжал тонкий.— Помнишь, как тебя дразнили? Тебя дразнили Геростратом за то, что ты казенную книжку папироской прожег, а меня Эфиальтом за то, что я ябедничать любил. Хо-хо... Детьми были! Не бойся, Нафаня! Подойди к нему поближе... А это моя жена, урожденная Ванценбах... лютеранка.

Нафанаил немного подумал и спрятался за спину отца».

Тонкий рассказывает о себе все: жена дает уроки музыки, он делает портсигары; он задает вопрос, в результате которого возникает конфликт.

«— Отличные портсигары! По рублю за штуку продаю. Если кто берет десять штук и более, тому, понимаешь, уступка. Пробавляемся кое-как. Служил, знаешь, в департаменте, а теперь сюда переведен столоначальником по тому же ведомству... Здесь буду служить. Ну, а ты как? Небось, уже статский? А?»

Уже это было бы идеалом тонкого, но, может быть, при таком чине приятеля он все же решился бы поцеловать его на прощание. Но происходит узнавание.

«— Нет, милый мой, поднимай повыше,— сказал толстый.— Я уже до тайного дослужился... Две звезды имею».

Тонкий преображается; не только он изменяется — изменяются даже его вещи, преображается семья тонкого.

«Тонкий вдруг побледнел, окаменел, но скоро лицо его искривилось во все стороны широчайшей улыбкой; казалось, что от лица и глаз его посыпались искры. Сам он съежился, сгорбился, сузился... Его чемоданы, узлы и картонки съежились, поморщились... Длинный подбородок жены стал еще длиннее; Нафанаил вытянулся во фронт и застегнул все пуговки своего мундира...»

Толстый пытается ограничить чинопочитание. Все бесполезно.

Чинопочитание бескорыстно, бессмысленно.

«— Помилуйте... Что вы-с...— захихикал тонкий, еще более съеживаясь.— Милостивое внимание вашего пре-

восходительства... вроде как бы живительной влаги... Это вот, ваше превосходительство, сын мой Нафанаил... жена Луиза, лютеранка, некоторым образом...»

Исчезла бытовая речь, словарь стал сентиментально-возвышен. Теперь все, что было сказано раньше, при новых обстоятельствах уже не действительно. Надо заново представить свою семью тому же человеку, но уже как начальству. Мир тонкого изменен новым светом подобострастия.

«Толстый хотел было возразить что-то, но на лице у тонкого было написано столько благоговения, сладости и почтительной кислоты». Толстый «отвернулся от тонкого и подал ему на прощанье руку.

Тонкий пожал три пальца, поклонился всем туловищем и захихикал, как китаец: «Хи-хи-хи». Жена улыбнулась. Нафанаил шаркнул ногой и уронил фуражку».

Так четвертый раз описана семья тонкого.

Развязка построена на повторении фразы. Когда приятели встретились, то «оба были приятно ошеломлены». Теперь сказано про семью тонкого: «Все трое были приятно ошеломлены».

Описание семьи тонкого дано несколько раз и каждый раз с описанием тех же деталей, но преображенных и переосмысленных. В последний раз семья упоминается слитно.

В рассказах Чехов не торопится, исследуя коллизии, возникающие из простейших ситуаций, до конца. Повторения при кажущемся полном совпадении резко выделяют неповторяющиеся части и освещают всю коллизию в ее целостности.

Психологизации в новелле нет. Кроме указания на то, что толстого чуть не стошнило.

В этой новелле, как в новелле «Хамелеон», психологизация вынута и измененные реплики сдвинуты, разностные ощущения увеличены неожиданностью реплик героев при кажущемся отсутствии мотивировки.

Чехов пришел к такому решению, исходя из техники журнальных «сценок», но он сделал из этого новый способ обнаружения бессмысленности обычного при помощи сдвижения отдельных моментов действительности. Ложная действительность сама себя опровергает, так как заострены ее проявления.

ОПЯТЬ НЕСКОЛЬКО СЛОВ О МЕТОНИМИИ. РАССКАЗ И НЕБЫВАЛЬЩИНА

Анализ различного рода противоречий — основа искусства. Мы показали здесь в новелле противоречия очевидные.

Через сопоставления-противоречия художник добирается до сущности предмета. Противоречия и сцепления противоречий лежат в основе параллелизма, в основе метафоры, они скрыто существуют в мотиве и обнаруживаются в сюжете, в котором предмет познается через его осуществление в действии.

Через остроумное противопоставление открывается сущность взаимоотношений людей. Несовпадение, ощущение различий, при помощи которых в данном случае показана сценка на вокзале, показывает больше: значение социального неравенства.

Посмотрим теперь другой пример — развитие простой ситуации в новеллу.

В «Народных русских сказках» А. Афанасьева существует запись «народного анекдота», которую я даю в сокращенном пересказе. К одному мужику приходил пан, фамилию его он забыл, но помнит, что она «на птаха скидается». Фамилия птичья. Начинается подбор фамилий по птицам, в результате оказывается, что фамилия — Вербицкий.

Его спрашивают: «Ну, ты же говорил, что фамилия птичья?» Мужик возражает, что ведь птицы на вербу садятся.

Вся запись занимает девять строк. Напечатана она в III томе, под номером 467.

Можно сказать, что анекдот в какой-то мере основан на метонимии. Цицерон определял метонимию как троп, при котором «вместо точно соответствующего предмету слова подставляется иное с тем же значением, заимствованное от предмета, находящегося с данным в теснейшей связи» [1].

Другие риторики определяли метонимию как переименование, которое заимствует название у родственных и близких предметов.

---

[1] Цитирую по книге: «Античные теории языка и стиля». Под общей редакцией О. М. Фрейденберг, Огиз, М.—Л. 1936, стр. 218.

В общем при метонимии мы вместо одного слова берем другое, используя то, что между понятиями существует какая-нибудь вещественная зависимость.

Когда римский оратор вообще называл сограждан квиритами, то он выделял их как носителей копий, как полноценных граждан. Когда во время бунта войск предводитель назвал воинов квиритами, то он употребил это слово не потому, что воины всегда вооружены, а потому, что это метонимическое обозначение характеризовало прежде всего гражданина, но такого, который защищает родину.

Метонимическая связь основана на свойствах мышления, на том, что слова, обозначающие предметы и явления, образуют в мышлении своеобразные группы.

Припоминание только похоже на поиск метонимических связей, сама метонимия — это не воспоминание, а использование одного из свойств языка для придания понятиям окраски.

Одно слово может заменить другое по сопричастности.

Интересны и смелы метонимии Исаковского.

В песнях иногда он только обводит место, в котором должны появиться герой и его действия, давая черты «сопричастной» ему обстановки, и получает эмоциональное построение, до всех доходящее в песне.

«Одинокая гармонь» без описания гармониста дает впечатление неустроенной и непрошедшей любви.

В другой песне дело идет о любовном письме, но в нем нет ни слов, ни букв. Есть одни только точки...

Но они по сопричастности, по связанности с сотнями передуманных ласковых писем и тысячами несказанных любовных слов действуют как сказанные и осуществленные.

Это самый смелый способ метонимического обращения для создания эмоции.

Чаще метонимия пользуется сопоставлением сопричастных черт.

В. Пудовкин, монтируя в ленте «Мать» весну, пытался вызвать у зрителя представление о весне, соединяя кадры, изображающие птиц, тающую воду и смеющихся детей.

Он говорил мне, что в китайской письменности иероглиф, обозначающий птицу, состоит из соединения знаков дерева и голоса.

Я сейчас записываю не то, как это обстоит на самом

деле в китайской письменности, а то, как это воспринималось режиссером.

Птица — как бы голос дерева, сопричастность может создать переживаемый троп.

Но народный анекдот пародирует ход воспоминания по сопричастности, давая процесс воспоминания как смену ряда ошибок. Анекдот этот, так сказать, «формальнее» чеховского рассказа.

Пародируется сама система воспоминания, исследуются недостатки метода воспоминания по аналогии.

Народный анекдот превращается у Чехова в новеллу «Лошадиная фамилия». Новеллист прежде всего увеличивает необходимость вспомнить фамилию, в то же время сразу же пародируя эту необходимость.

Приказчик советует генералу, у которого разболелся зуб, полечиться заговором. Заговаривает человек, находящийся в Саратове. Начинается нагнетание подробностей об этом человеке: это нагнетание маскирует и бессмысленность молитвы о зубной боли, и бессмысленность телеграммы о молитве.

«— Тут, в нашем уезде, ваше превосходительство, — сказал он,— лет десять назад служил акцизный Яков Васильич. Заговаривал зубы — первый сорт. Бывало, отвернется к окошку, пошепчет, поплюет — и как рукой! Сила ему такая дадена...

— Где же он теперь?

— А после того, как его из акцизных увольнили, в Саратове у тещи живет. Теперь только зубами и кормится. Ежели у которого человека заболит зуб, то и идут к нему, помогает... Тамошних, саратовских на дому у себя пользует, а ежели которые из других городов, то по телеграфу. Пошлите ему, ваше превосходительство, депешу, что так, мол, вот и так... у раба божьего Алексея зубы болят, прошу выпользовать. А деньги за лечение почтой пошлете».

Генерал согласился послать телеграмму.

Нужен адрес. Имя, отчество вспоминают сразу. После этого начинается вспоминание фамилии. В первом туре вспоминается двенадцать фамилий.

«— ...Жеребцов нешто? Нет, и не Жеребцов. Помню, фамилия лошадиная, а какая — из головы вышибло...»

Потом метонимически начинают вспоминать все свойства лошадиные и все виды упряжек. Всего предлагается более тридцати разных фамилий.

Развязка в том, что лошадиная фамилия наконец найдена, но она уже никому не нужна: зуб вырвали, и боль прошла.

Приказчик идет, бормоча:

«— Буланов... Чересседельников... Засупонин... Лошадский...

— Иван Евсеич! — обратился к нему доктор.— Не могу ли я, голубчик, купить у вас четвертей пять овса? Мне продают наши мужички овес, да уж больно плохой.

Иван Евсеич тупо поглядел на доктора...

— Надумал, ваше превосходительство! — закричал он радостно, не своим голосом, влетая в кабинет к генералу.— Надумал, дай бог здоровья доктору! Овсов! Овсов фамилия акцизного! Овсов, ваше превосходительство! Посылайте депешу Овсову!

— Накося! — сказал генерал с презрением и поднес к лицу его два кукиша.— Не нужно мне теперь твой лошадиной фамилии! Накося!»

«Овсов» как лошадиная фамилия — чистая метонимия.

Если в народном анекдоте «птичьей» фамилией оказалась фамилия Вербицкий, потому что птицы садятся на вербу, то у Чехова «лошадиная» фамилия — Овсов, потому что лошади едят овес.

Но в анекдоте с самого начала фамилия была и не нужна — просто происходило перебирание прослеживаемых следов слова по словам сопричастным.

В новелле фамилия сперва как будто нужна и становится явно ненужной потому, что вырвали зуб.

Если говорить терминологически, то в анекдоте дана ситуация, а у Чехова ситуация развернута в ряд последовательных ступеней — развивающихся коллизий.

Остроумие здесь превращается, перерастает в анализ; сквозь него видна пульсация жизни. Пульс русского человека того времени ослаблен.

ТЕКУЧЕСТЬ И ДВОЙСТВЕННОСТЬ РАЗВЯЗОК У ЧЕХОВА

Ситуации, которые берет Чехов для своих рассказов, таковы, что они создают такие коллизии, при которых в человеке обнаруживается неожиданное и в то же время истинное. Герои Чехова как бы проговариваются про свою жизнь. Есть такой рассказ у Чехова — «Длинный язык»:

дамочка приехала из Крыма, она болтает с мужем и не дает мужу возможности остановить эту болтовню, говоря ему: «Молчи, молчи и молчи!» Она рассказывает, не желая этого, про свои романы с крымскими проводниками-татарами; она сама разоблачается потому, что для нее нравственно-преступное обычно, у нее просто нет нравственности.

Рядом Чехов берет рассказ о проститутках. Проститутка эта имеет свое профессиональное имя и профессиональную психологию, но в то же время у нее существует истинная человеческая психология, которая вскрывается в определенной ситуации.

Однажды Билибин, друг Чехова, предложил писателю такую тему: «Изобразить порядочного человека, но забитого судьбой, который пришел у приятеля денег в долг просить. Кажется, что тут стыдного? А у него язык не поворачивается, и он все о другом заговаривает, так и ушел, не попросивши» [1].

Чехов принял эту тему и написал рассказ «Знакомый мужчина», рассказ о публичной женщине.

Писатель использовал из предложения Билибина лишь самый факт — неловкость просьбы о займе. Рассказ начинается так:

«Прелестнейшая Ванда, или, как она называлась в паспорте, почетная гражданка Настасья Канавкина, выписавшись из больницы, очутилась в положении, в каком она раньше никогда не бывала: без приюта и без копейки денег».

Вся обстановка рассказана сухо и коротко, вещи названы прямо, без обиняков. Значение деталей объяснено и подчеркнуто.

Женщина без своего профессионального костюма чувствует себя как будто голой: «Ей казалось, что не только люди, но даже лошади и собаки глядят на нее и смеются над простотой ее платья. И думала она только о платье...»

Женщина намеревается попросить денег у «знакомого мужчины» — вбежать к зубному врачу Финкелю и потребовать 25 рублей. Но, одетая в обыкновенное платье, Настасья скромна. Она входит, видит себя в большом зеркале на лестнице, без высокой шляпы, без модной кофточки

---

[1] А. П. Чехов, Собр. соч. в 12-ти томах, т. IV, Гослитиздат, М. 1961, стр. 543.

и без туфель бронзового цвета. Она и в мыслях себя уже называет не Вандой, а Настасьей Канавкиной. Зубной врач не узнает ее; она шепчет, что у нее зубы болят. Врач рвет ей здоровый зуб и напоминает о плате. Она отдает ему последний рубль.

Новелла кончается так:

«Выйдя на улицу, она чувствовала еще больший стыд, чем прежде, но теперь уж ей было стыдно не бедности. Она уже не замечала, что на ней нет высокой шляпы и модной кофточки. Шла она по улице, плевала кровью, и каждый красный плевок говорил ей об ее жизни, нехорошей, тяжелой жизни, о тех оскорблениях, какие она переносила и еще будет переносить завтра, через неделю, через год — всю жизнь, до самой смерти...

— О, как это страшно! — шептала она.— Как ужасно, боже мой!

Впрочем, на другой день она уже была в «Ренессансе» и танцевала там. На ней была новая громадная красная шляпа, новая модная кофточка и туфли бронзового цвета. И ужином угощал ее молодой купец, приезжий из Казани».

В этой новелле описания сжаты до предела. Не только зубной врач — клиент для женщины, но и женщина, пришедшая на прием, для зубного врача — клиентка. Он ее не видит, не узнает. Повествование строится на двойственности восприятия человеком самого себя, на разнице между Вандой и Настей, определяемой платьем, на разнице между дантистом Финкелем и «знакомым мужчиной».

Стыд приходит к человеку, когда он видит себя просто человеком.

Возвращение Насти в старую жизнь, ее наем связан, как мы видим, с одеванием формы — ливреи. Эта ливрея — «громадная красная шляпа, новая модная кофточка и туфли бронзового цвета». Эта ливрея упоминалась в действии, когда Ванда увидела себя в зеркале.

Развязки новелл Чехова внутренне неожиданны. Они как будто открытия, которые сделаны писателем для самого себя, причем открытия отвергают обычную развязку, делая характер героя текучим.

В конце осуществляется новое толкование героя и той коллизии, которую тот переживает. Она существует уже как опровергнутая.

Чехов долго создавал рассказ «Крыжовник». Записи, относящиеся к этой новелле, есть в трех записных книжках.

Повествование захватывает целые десятилетия из жизни одного чиновника, который мечтал уехать в деревню. С трудом он покупает «именьице».

Человек сперва называется X, но заглавие «Крыжовник» уже есть. Человек хочет жениться, купить имение, есть свои овощи.

Он скромен, запуган.

Он работает много лет, копит деньги, скуп. Наконец покупает через комиссионера именьишко.

Купил и недоволен. Покупает крыжовник. Кажется ему, что вот для исполнения мечты именно крыжовника не хватает.

Через два-три года, когда он умирал от рака желудка, ему подали крыжовник. Он сказал:

«— Вот все, что дала мне в конце концов жизнь!»

«А в соседней комнате уже хозяйничала грудастая племянница, крикливая особа».

В другом месте записано: «[Крыжовник был кисел. Как глупо, сказал чиновник и умер]» [1].

Создавался рассказ как анализ житейского разочарования. В ходе работы над рассказом ситуация остается прежней, а коллизия изменяется.

Не всякий человек умеет разочаровываться. Чаще человек изменяется в корне своего характера именно потому, что он будто бы чего-то достиг. Само счастье преступно, когда оно компромиссно.

В записной книжке Чехова появляются отметки о том, как изменяются идеалы и вкусы человека, стремящегося к «крыжовнику».

Оказывается, что надо бояться не «несчастья», а самодовольства при достижении ничтожной удачи.

В третьей книжке короткая запись: «[Крыж.: Семейная жизнь имеет свои неудобства. Балкон, чайку попить]».

Дальше запись: «[Крыж.: от сытости начинается либеральная умеренность]»... «[Самолюбие развилось, уже ему наша фамилия Ч.-Г. казалась звучной и великолепной]».

---

[1] А. П. Чехов, т. 12, стр. 224 и 226.

Дальше: «[умеренный либерализм: нужна собаке свобода, но все-таки ее нужно на цепи держать]» [1].

Все эти глупости связаны именно с тем, что человек доволен и счастлив.

Отдельно было записано: «За дверью счастливого человека должен стоять кто-нибудь с молоточком, постоянно стучать и напоминать, что есть несчастные и что после непродолжительного счастья непременно наступит несчастье» [2].

Работа продолжалась, и все яснее становится: дело не в том, что есть другие несчастья или что придет несчастье. Дело в самом характере малого счастья.

В окончательной редакции о чиновнике рассказывает его брат.

Коллизия осуществленного рассказа состоит именно в том, что человек доволен своим кислым «кружовником».

«Молоточек» стучит теперь, напоминая об этом.

Чиновник доволен всем.

В черновиках он отказывался от семейной жизни.

Теперь он женится на старой, некрасивой вдове и почти что уморил ее голодом: «И, конечно, брат мой ни одной минуты не подумал, что он виноват в ее смерти. Деньги, как водка, делают человека чудаком».

Имение куплено вонючее — рядом с кирпичным и костопальным заводом.

Но чиновник доволен. Он изменился и перешел в стан довольных. Он уже дворянин, и все это произошло от счастья.

«Николай Иваныч, который когда-то в казенной палате боялся даже для себя лично иметь собственные взгляды, теперь говорил одни только истины, и таким тоном, точно министр: «Образование необходимо, но для народа оно преждевременно», «Телесные наказания вообще вредны, но в некоторых случаях они полезны и незаменимы».

Тонкий считает себя толстым.

«— Я знаю народ и умею с ним обращаться,— говорил он.— Меня народ любит. Стоит мне только пальцем шевельнуть, и для меня народ сделает все, что захочу.

---

[1] А. П. Чехов, т. 12, стр. 291, 292.

[2] Там же, стр, 231.

И все это, заметьте, говорилось с умной, доброю улыбкой. Он раз двадцать повторил: «мы, дворяне», «я, как дворянин»; очевидно, уже не помнил, что дед наш был мужик, а отец — солдат. Даже наша фамилия Чимша-Гималайский, в сущности несообразная, казалась ему теперь звучной, знатной и очень приятной».

Доволен он и крыжовником. Он восхищается:

«— Как вкусно!

И он с жадностью ел и все повторял:

— Ах, как вкусно! Ты попробуй!»

Крыжовник был жёсток и кисел, но чиновник переживал счастье.

Счастье — вот трагедия развязки. Трагично, что «много довольных, счастливых людей! Какая это подавляющая сила!»

Эти люди счастливы! Если они не счастливы, то сами начинают удивляться: ведь они хотели малого.

Горе довольным, потому что они пошлы. Они закрыли двери, закрыли глаза, стараясь забыть прошлое и будущее.

Горе им: у них и детей их будет оскомина от кислого крыжовника. Дети их забудут, ища своей, тоже ничтожной забавы.

Гибель близка, а могила их не будет оплакана: на ней посадят крыжовник или клубнику.

СТЕПЬ

Привычное, но уже не существующее может восприниматься как все еще существующее. Не только плуты портные обманули, одев короля в несуществующее платье. Привычное отношение к королю мешает видеть его голым. Угроза, что только неполноценный человек не видит платья короля,— это запрет привычности.

Но часто художники сами несут шлейф несуществующего платья.

Главные герои романов Диккенса, разлученные любовники и добродетельные старики, должны доказывать своим существованием, что король одет и на его платье есть только случайные изъяны.

Толстой и Чехов — разоблачители, причем к этому их приводил их художественный метод, вскрывающий сущ-

ность явлений. Они рождены наступающей революцией, отмечены ею.

Человека, доказывает Чехов, надо приучать к требовательности.

Он должен быть жаден к жизни, но не для себя.

Он не должен отказываться от счастья и не должен строить его на несчастье слабых.

Толстой в одном рассказе доказывал, что человеку нужны только три аршина земли.

Чехов записал в первой записной книжке:

«— Человеку нужно только 3 арш. земли.

— Не человеку, а трупу. Человеку нужен весь земной шар» [1].

Овладение миром — великий труд.

Лет тридцать назад пришлось мне увидеть, как заблудилась в подростóвской степи колонна международного автопробега.

Искали дорогу.

Ночь. Степь так широка, что при луне видна крутизна земного шара.

В луче фар неправдоподобно широкая дорога, усыпанная серебряной, при свете электричества, соломой.

Всходит луна.

Млечный Путь, густо усеянный серебряными звездами, пересекает поперек бледно-зеленое небо.

Это была не главная дорога страны великанов. Старую степную дорогу Чехов описал в «Степи» так:

«Что-то необыкновенно широкое, размашистое и богатырское тянулось по степи вместо дороги; то была серая полоса, хорошо выезженная и покрытая пылью, как все дороги, но шириною в несколько десятков сажен. Своим простором она возбудила в Егорушке недоумение и навела его на сказочные мысли. Кто по ней ездит? Кому нужен такой простор? Непонятно и странно. Можно в самом деле подумать, что на Руси еще не перевелись громадные, широко шагающие люди вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника, и что еще не вымерли богатырские кони. Егорушка, взглянув на дорогу, вообразил штук шесть высоких, рядом скачущих колесниц, вроде тех, какие он видывал на рисунках в священной истории; заложены эти колесницы в шестерки диких, бешеных лошадей

---

[1] А. П. Чехов, т. 12, стр. 241.

и своими высокими колесами поднимают до неба облака пыли, а лошадьми правят люди, какие могут сниться или вырастать в сказочных мыслях».

Та степь конца прошлого столетия была еще мало пахана, хотя уже столетия мечтали о ней мужики.

Только птицы, овечьи отары, обозы и купцы оживляли степь.

Нет уже чумаков, которые веками проложили богатырскую дорогу.

Но в степи едет бричка, такая, на которой ездил сам Чичиков. На ней он собирался посетить и Херсонскую губернию — место достаточно пустынное, чтобы в нем могли обитать никем не проверяемые, но заложенные в государственном банке мертвые души.

Теперь бричка постарела, а поездка стала как будто реальнее: вздорожала шерсть, и цены меняются.

Люди едут на бричке зарабатывать на шерсти деньги. Времена переменились — купец Иван Кузьмичов бреется, носит очки, соломенную шляпу; похож на чиновника. Он торгует шерстью. Пахнущий сухими васильками, широко улыбающийся старичок священник, отец Христофор, подпоясав цветным пояском серый парусиновый кафтан, тоже едет торговать шерстью и улыбается «так широко, что, казалось, улыбка захватывала даже поля цилиндра...»

Там, за степями,— Черное море, плывут к иностранным портам пароходы с шерстью. В портах оживленно и наполненно: там поезда, дома, мосты, церкви.

Люди в степи как мухи в соборе; они кружат в ней, не наполняя ее. Степь огромна, пуста.

Как передать пустоту степи? Как описать ее спокойное разнообразие, не завалив «пейзажными обломками»? [1]

Как описать степь, не внеся в нее ложного, дать ее огромность в человеческих отношениях?

Ранним утром едут чуточку выпившие, хорошо поевшие деловые люди в степь. С ними вместе едет девятилетний мальчик Егорушка: его везут отдавать в гимназию.

Мальчика хорошо одели в дорогу. У него есть даже пальтишко.

---

[1] А. П. Чехов, т. 17, стр. 168. Письмо к Авиловой 3/XI 1897 г.

Сейчас: «От быстрой езды его красная рубаха пузырем вздувалась на спине и новая ямщицкая шляпа с павлиньим пером то и дело сползала на затылок».

Ненавистная бричка увозит от дома, от кладбища, на котором днем и ночью спят Егорушкин отец и его бабушка.

«До своей смерти она была жива и носила с базара мягкие бублики, посыпанные маком, теперь же она спит, спит...»

Маленький мальчик в красной рубашке уходит в огромную степь, как поплавок. Мы будем следить за ним, как за полосатым поплавком, который на голубой воде показывает движение в глубину.

Степь будет раскрыта мальчиком, который, как маленькая красная звездочка, пройдет среди бесконечной зеленой равнины.

Так пусто, что можно узнать птицу, если она пролетит дважды.

У степной речки Егорушка увидел, как из осоки с криком вылетели три бекаса.

Через час он заметил:

«Над осокой пролетели знакомые три бекаса, и в их писке слышались тревога и досада, что их согнали с ручья».

Даже птицы редки в степи. Описаны они подробно.

Взлетел стрепет. Залитый солнцем, он сверкнул, как рыболовная блесна.

Летит коростель по ветру, а не против ветра. Его перья взъерошены.

Равнодушные грачи ходят по черствой земле. Прогремел гром за холмами, но гроза еще не пришла.

Как выбрать черты степи, как их передать?

Бричка все же едет слишком быстро. Надо передать величину степи, еще замедлить движение, надо показать деловую озабоченность и пренебрежение к человечности, и купца, и легкомысленного, как будто доброго, торгующего старика священника.

Бричка едет, догоняя купца Варламова, взрослые оставляют для скорости мальчика на возах. Теперь степь развертывается еще медленнее: едут возы, за ними бредут возчики — разоренные новым временем, потерявшие свое прошлое люди.

У каждого из них своя жизнь: один обладает необыкновенным зрением, Вася-возчик смотрит вдаль серыми

глазками, восхищается: благодаря остроте зрения у Васи другой мир — свой собственный, никому не доступный и очень хороший. Вася помогает Чехову осуществить еще одно ви́дение степи; он как бы телеобъектив художника. В то же время сам Вася — один из неудачников.

Только Дымов тоскует весело и могуче, не находя ни дела себе вровень, ни соперника.

«Он поводил плечами, подбоченивался, говорил и смеялся громче всех и имел такой вид, как будто собирался поднять одной рукой что-то очень тяжелое и удивить этим весь мир. Его шальной насмешливый взгляд скользил по дороге, по обозу и по небу, ни на чем не останавливался и, казалось, искал, кого бы убить от нечего делать и над чем бы посмеяться».

Это человек будущего. Таких еще внимательнее увидит Горький и поймет, что они предвещают.

ЧТО ОНИ ПРЕДВЕЩАЮТ?

Уехали взрослые. Мальчик брошен среди огромных, неизвестно кому нужных просторов.

Наступает ночь. Над брошенным ребенком небо. Небо в степи ничем не отгорожено от земли и огромно.

Егорушка смотрит на звезды. Тема смерти и бабушки снова появляется. Описание удается потому, что прежде созданное описание кладбища с родными, которые спят, теперь вспоминается в одиночестве, в степи. Добрые, которые могли помочь, мертвы.

Мальчик один. «Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, когда остаешься с ними с глазу на глаз и стараешься постигнуть их смысл, гнетут душу своим молчанием; приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной...

Егорушка думал о бабушке, которая спит теперь на кладбище под вишневыми деревьями... Он представил себе бабушку в тесном и темном гробу, всеми оставленную и беспомощную».

Несколько слов о бабушке, сказанные вначале, помогают как будто бы нечаянно показать полную заброшен-

ность Егорушки, который вспоминает не живых, а мертвых.

Долгота действия однажды созданного образа, разнообразие его действия в произведении гораздо больше, чем мы это обычно предполагаем.

Мельком обозначенное воспоминание о кладбище помогает показать новое сознание мальчика.

Сознание — отношение к миру: осознание своего бытия в нем. Звезды помогают здесь писателю показать значительность этого частного события.

Писатель осознает мир в его широте, другими не понятой, хотя говорит как будто только о поездке мальчика на возу.

Вещь поразительна по своей композиции. Так может быть создана только она одна; кажется даже, что она не создана, а увидена: авторское намерение нигде не проступает.

Но видим мы степь потому, что следим за мальчиком, которого взрослые оставили, как ненужную вещь.

Обоз застигнут грозой. Люди, идущие около возов, кажутся великанами. При коротких вспышках молний обоз представляется неподвижным, и подводчики застыли.

Егорушка попадает на ночлег: «Он оглядел свою шляпу, поправил на ней павлинье перо и вспомнил, как ходил с мамашей покупать эту шляпу...»

Егорушка оглядел свое пальто. Дома оно было явлением чрезвычайным.

«Как новая и дорогая вещь, дома висело оно не в передней, а в спальной, рядом с мамашиными платьями; надевать его позволялось только по праздникам. Поглядев на него, Егорушка почувствовал к нему жалость, вспомнил, что он и пальто — оба брошены на произвол судьбы, что им уж больше не вернуться домой, и зарыдал так, что едва не свалился с кизяка».

Судьба вещей выражает судьбу человека.

Так, при кажущемся отсутствии конфликта, вещь все время развивается на противоречии показа изменяющихся вещей.

Приключения Егорушки пока кончаются благополучно: он приехал к дяде, о. Христофор растер мальчика маслом и уксусом; Егорушка был утром здоров.

Но большой и жестокий мир уже показан. Видны уже концы человеческих судеб.

В степи уже все сдвигается; все перевернулось. Брат содержателя постоялого двора Соломон сжег деньги в печке для того, чтобы доказать свое презрение к чему-то. Возчики несчастливы и вспоминают о прошлом как о счастье. Графиня, которая разыскивает богача Варламова, чтобы ему еще что-то продать, не устроена.

Благодаря такому показу человеческих судеб будущее края уже анализировано. Повесть течет, предваряя будущее.

Простора много. Какое же предчувствие за всем этим лежит?

Вещь кажется на первый взгляд пейзажной, но это вещь о людях, которым как будто мешает простор; они не могут его одолеть.

После окончания повести Чехов написал А. Н. Плещееву:

«Что касается Егорушки, то продолжать его я буду, но не теперь. Глупенький о. Христофор уже помер. Гр. Драницкая (Броницкая) живет прескверно. Варламов продолжает кружиться. Вы пишете, что Вам понравился Дымов, как материал... Такие натуры, как озорник Дымов, создаются жизнью не для раскола, не для бродяжничества, не для оседлого житья, а прямехонько для революции... Революции в России никогда не будет, и Дымов кончит тем, что сопьется или попадет в острог. Это лишний человек» [1].

Степная дорога, сужаясь, порастала травой. Уже проводили чугунку, но еще оставались не охваченные людьми просторы. Люди большие, как Дымов, но они как будто не нужны.

В письме к Д. В. Григоровичу от 5 февраля 1888 года Чехов писал:

«В своей «Степи» через все восемь глав я провожу девятилетнего мальчика, который, попав в будущем в Питер или в Москву, кончит непременно плохим».

Егорушка должен кончить самоубийством. Тут много: и «...ранняя половая зрелость, страстная жажда жизни и правды, мечты о широкой, как степь, деятельности, беспокойный анализ, бедность знаний рядом с широким полетом мысли...» [2].

---

[1] А. П. Чехов, т. 14, стр. 37.
[2] Там же, стр. 33.

Испуганным взглядом еще не видит художник неизбежности нового освоения мира новыми людьми.

«Степь» построена на пейзажах, но это не просто ландшафт — это место еще не изменившееся, пустынное и в то же время обреченное на изменение: это ландшафт, так сказать, ломающийся.

Варламов кружится в степи, и все люди изменены его кружением, они крутятся вместе с ним, и в этом кружении меняются их взаимоотношения.

Возчики, идущие за своими возами,— разоренные и несчастные люди.

Это уже люди Горького, люди, выброшенные из жизни. Видит степь до конца только один Егорушка. Его степь художественно достоверна, ему, ребенку, Чехов передал видение, у остальных видение отрезано, скручено кружением Варламова.

О ПРОТИВОРЕЧИВОСТИ И ТЕКУЧЕСТИ ЧЕХОВСКИХ ГЕРОЕВ

Невоплощенность того возможно высокого, того, чем могли бы стать люди, обнаруживает Чехов.

Чехов в показе жизни сперва обостряет и обновляет ее жестокую тупость, затем он обнаруживает противоречивость героев и тем самым противоречивость, самоопровергнутость жизни.

То, что могло бы быть натуралистическим показом, становится подготовкой трагедии.

Человек дается и таким, какой он есть, и таким, каким он мог бы и должен быть.

Записи начинаются с констатации бытового.

Сюжет «Скрипки Ротшильда» записан во второй записной книжке: жил-был грубый человек с мрачной профессией — гробовщик.

«[Гроб для Ольги. У гробовщика умирает жена; он делает гроб. Она умрет дня через три, но он спешит с гробом, потому что завтра и в следующие затем дни — праздник, напр. пасха...

На 3-й день она все-таки не умерла; приходят покупать гроб. Он, находясь в неизвестности, продает; она умирает. Он бранит ее, когда ее соборуют. Когда она умирает, он записывает гроб в расход. С живой жены снял мерку. Она: помнишь, 30 лет назад у нас родился ребенок

с белокурыми волосиками? Мы сидели на речке. После ее смерти он пошел на речку; за 30 лет верба значительно выросла]» [1].

Развязка пока в том, что человек все же хоть пошел смотреть на вербу: рост дерева означает — жизнь прошла. Гробовщик — пока только гробовщик, он не музыкант. «Убытки» сосредоточены вокруг гроба и не превращаются искусством в убытки, понесенные человечеством.

Когда вещь осуществляется, то Яков Иванович, гробовщик, получает имя, характеристику. Это могучий, тяжелый и безжалостный человек.

«Яков делал гробы хорошие, прочные. Для мужиков и мещан он делал их на свой рост и ни разу не ошибся, так как выше и крепче его не было людей нигде, даже в тюремном замке, хотя ему было уже семьдесят лет. Для благородных же и для женщин делал по мерке и употреблял для этого железный аршин. Заказы на детские гробики принимал он очень неохотно и делал их прямо без мерки, с презрением, и всякий раз, получая деньги за работу, говорил:

— Признаться, не люблю заниматься чепухой».

Он — скрипач, хорошо играющий русские песни. Играет в еврейском оркестре, ненавидит людей из этого оркестра, особенно человека слева — флейтиста. Играть было мучительно.

«...было жарко, пахло чесноком до духоты, скрипка взвизгивала, у правого уха хрипел контрабас, у левого — плакала флейта, на которой играл рыжий тощий жид с целою сетью красных и синих жилок на лице, носивший фамилию известного богача Ротшильда. И этот проклятый жид даже самое веселое умудрялся играть жалобно. Без всякой видимой причины Яков мало-помалу проникался ненавистью и презрением к жидам, а особенно к Ротшильду; он начинал придираться, бранить его нехорошими словами и раз даже хотел побить его, и Ротшильд обиделся и проговорил, глядя на него свирепо:

— Если бы я не уважал вас за талант, то вы бы давно полетели у меня в окошке».

Ротшильд действительно плохой музыкант — посредственный, слабый человек. Но одновременно — сын та-

---

[1] А. П. Чехов, т. 12, стр. 285—286.

ганрогского лавочника и приятель Суворина — Чехов показывает черты происхождения бытового антисемитизма.

Чехов сам «по капле выжимал из себя раба».

Он связывает антисемитизм гробовщика Бронзы с неосуществленной его жизнью и бытовыми мелочами.

Жизнь могучего Бронзы, им самим не увиденная, немо катится к большой, просторной могиле, к бокастому гробу. Сперва гибнет жена.

Жена гробовщика умирает радостно и робко, боясь мужа. Ее помолодение, оживленность реалистически обоснованы температурой.

«— Яков! — позвала Марфа неожиданно.— Я умираю!

Он оглянулся на жену. Лицо у нее было розовое от жара, необыкновенно ясное и радостное. Бронза, привыкший всегда видеть ее лицо бледным, робким и несчастным, теперь смутился. Похоже было на то, как будто она в самом деле умирала и была рада, что, наконец, уходит навеки из этой избы, от гробов, от Якова... И она глядела в потолок и шевелила губами, и выражение у нее было счастливое, точно она видела смерть, свою избавительницу, и шепталась с ней».

Все описание смерти построено на ощущении ущербности, скудости жизни, выраженном для жены Якова в страхе перед мужем, а для него самого — в тоскливом страхе перед убытками.

Надо делать гроб. «Он взял свой железный аршин, подошел к старухе и снял с нее мерку. Потом она легла, а он перекрестился и стал делать гроб.

Когда работа была кончена, Бронза надел очки и записал в свою книжку.

«Марфе Ивановой гроб — 2 р. 40 к.»

И вздохнул. Старуха все время лежала молча, с закрытыми глазами. Но вечером, когда стемнело, она вдруг позвала старика.

— Помнишь, Яков? — спросила она, глядя на него радостно.— Помнишь, пятьдесят лет назад нам бог дал ребеночка с белокурыми волосиками? Мы с тобой тогда все на речке сидели и песни пели... под вербой.— И, горько усмехнувшись, она добавила: — Умерла девочка.

Яков напряг память, но никак не мог вспомнить ни ребеночка, ни вербы.

— Это тебе мерещится,— сказал он».

Жизни как будто вообще не было, она вся померещилась. Записана она в убыток.

Жалость к мертвой старухе появляется, связанная с мыслью о том, как Марфа относилась к мужу и его скрипке: «А ведь она каждый день топила печь, варила и пекла, ходила по воду, рубила дрова, спала с ним на одной кровати, а когда он возвращался пьяный со свадеб, она всякий раз с благоговением вешала его скрипку на стену и укладывала его спать, и все это молча, с робким, заботливым выражением».

Приходит Ротшильд звать одинокого Якова Бронзу в оркестр; он бросается на Ротшильда с кулаками; сам идет гулять.

«А вот широкая старая верба с громадным дуплом, а на ней вороньи гнезда... И вдруг в памяти Якова, как живой, вырос младенчик с белокурыми волосами и верба, про которую говорила Марфа. Да, это и есть та самая верба — зеленая, тихая, грустная... Как она постарела, бедная!»

Гробовщик осмотрелся: «На том берегу, где теперь заливной луг, в ту пору стоял крупный березовый лес, а вон на той лысой горе, что виднеется на горизонте, тогда синел старый-старый сосновый бор. По реке ходили барки. А теперь все ровно и гладко, и на том берегу стоит одна только березка, молоденькая и стройная, как барышня, а на реке только утки да гуси, и не похоже, чтобы здесь когда-нибудь ходили барки».

Жизнь возвращается к музыканту раскаянием, и не за себя, а за все человечество. Неправильно живут люди, губят себя и землю.

Не сберегли люди ни реки, ни леса; иначе, выгодней, вольней можно было бы жить, сберегая себя и землю.

«...жизнь прошла без пользы, без всякого удовольствия, пропала зря, ни за понюшку табаку; впереди уже ничего не осталось, а посмотришь назад — там ничего, кроме убытков, и таких страшных, что даже озноб берет».

Тема убытков перестает быть подсчетом бытовых неудач. Дело идет о душевном убытке.

Тема гробов отступает. Начинает выплывать значение человеческого в Бронзе.

Ночью «...какие-то морды надвигались со всех сторон и бормотали про убытки. Он ворочался с боку на бок и раз пять вставал с постели, чтобы поиграть на скрипке».

Мы видим Бронзу таким, каким он мог бы быть: великим музыкантом, выражающим тоску человечества о неустройстве мира.

Жизни не жалко — ведь она была ненастоящая,— жалко скрипки.

«Скрипку нельзя взять с собой в могилу, и теперь она останется сиротой и с нею случится то же, что с березняком и с сосновым бором. Все на этом свете пропадало и будет пропадать! Яков вышел из избы и сел у порога, прижимая к груди скрипку. Думая о пропащей, убыточной жизни, он заиграл, сам не зная что, но вышло жалобно и трогательно, и слезы потекли у него по щекам. И чем крепче он думал, тем печальнее пела скрипка».

Ротшильд робко приходит звать Бронзу играть на большой свадьбе. Бронза играет мелодию, для воплощения которой надо было бы преобразовать землю и переосмыслить небо.

Надо было все переделать, чтобы не списывались в убыток человеческие души.

«Ротшильд внимательно слушал, ставши к нему боком и скрестив на груди руки. Испуганное, недоумевающее выражение на его лице мало-помалу сменилось скорбным и страдальческим, он закатил глаза, как бы испытывая мучительный восторг, и проговорил: «Ваххх!..» И слезы медленно потекли у него по щекам и закапали на зеленый сюртук».

Зеленый еврейский сюртук, о котором в одном прилагательном сказал Чехов, был когда-то черным, свадебным, но зазеленел от времени, черная краска — ее перекрасила нищета,— вся краска пошла в убыток.

Бронза умирает, завещав свою скрипку флейтисту. Тот становится скрипачом и, вспоминая игру умершего гробовщика, играет:

«...нечто такое унылое и скорбное, что слушатели плачут, и сам он под конец закатывает глаза и говорит: «Ваххх!..» И эта новая песня так понравилась в городе, что Ротшильда приглашают к себе наперерыв купцы и чиновники и заставляют играть ее по десяти раз».

Но это только тень той погибшей мелодии.

Бронза — неосуществленный человек, только раз ощутивший тоску не о себе, а о всей тогдашней, неосуществленной жизни.

Ротшильд — добрый, понимающий, преданный и бессильный Сальери.

Название «Скрипка Ротшильда» передает сцепление нескольких тем.

Здесь отказ от мещанской злобы, от антисемитизма, и в то же время скрипка Бронзы, которая должна была бы рассказать о необходимости вырастить леса, наполнить водой реки, теперь, попав в руки бедняка флейтиста, заставляет только плакать и закатывать глаза купцов и чиновников.

При кажущемся отсутствии конфликта композиция новеллы, приводя в новые сцепления черты действительности, показывает в привычном необычайное, и в этом необычайном самое главное, самое существенное — пульсация сущности предреволюционного времени.

Бронза — человек могучий, хотя и загнанный, огрубевший. Только в музыке он преодолевает страх перед нуждой и находит в себе негодование на бессмысленность всего уклада жизни, осознавая себя так, как в революции себя осознает Дымов.

Музыкальность позднего Чехова связана с расширением емкости произведения, с новыми методами анализа.

Повесть Чехова «В овраге» рассказывает простую историю, но рядом с преступлением купеческого семейства, которое как бы уничтожает себя само неудержимой своей жадностью, показан расширенный мир.

Те персонажи, которые в старой повести были бы третьестепенными и внесюжетными, по мере развертывания повести крупнеют, и именно на них разрешается сюжетный конфликт.

Выданная замуж беднячка Липа, жена сыщика, попавшего за фальшивую монету в острог, мать ребенка, обваренного Аксиньей, вырастает в фигуру человека, побуждающего писателя по-новому видеть мир.

Пейзаж VIII главы повести строится вокруг нее.

Женщина идет с мертвым ребенком на руках из больницы, на путях ее не только отчаяние, но и новое ви́дение; встречает старика переселенца, который жалеет ее. Заново идет пейзаж — уже не вечерний, а ночной: над людьми небо со звездами, еще шумят птицы, мешая друг другу спать, очень близко кричит коростель. Липа разговаривает со стариком.

«— Вы святые? — спросила Липа у старика.

— Нет. Мы из Фирсанова».

Угнетенный человек находит себе друга, находит понимание у своих. Он не только угнетен, но за ним решение вопросов, поднятых писателем, его враги будут побеждены, у него есть друзья: его месть и прощение.

Старик говорит: «Птице положено не четыре крыла, а два, потому что и на двух лететь способно; так и человеку положено знать не все, а только половину или четверть. Сколько надо ему знать, чтоб прожить, столько и знает».

На самом деле у человека уже другие крылья. Старик, утешая Липу, говорит о России, об Алтае, об Амуре, и мир расширяется, и общее горе принимает в себя частное горе Липы и ее мертвого младенца Никифора, которого погубили злые и все еще сильные.

ПОЗДНИЙ ТОЛСТОЙ

О «ХАДЖИ-МУРАТЕ»

Вступление

Думаю, что разделение событийного ряда и ряда композиционного не педантизм.

Для того чтобы произведение получило емкость, многозначность и тем самым долгую жизнь, нужно не только знание действительности, но и постижение этой действительности путем введения ее в художественную композицию.

Толстой много раз возвращался к теме Кавказа. Между первой фиксацией события, которое легло в основу повести «Хаджи-Мурат», и завершением повести проходит почти шестьдесят лет. Сама повесть рождается не только из воспоминаний Толстого, но из того сравнения, которое помогло ему увидеть новые качества в том, что он вспоминает.

Двадцатитрехлетним юнкером Толстой приехал на Кавказ. Было это в 1851 году. В декабре того же года он из станицы Старогладковской написал брату Сергею Николаевичу, что Хаджи-Мурат «на днях передался Рускому правительству».

Тогда Толстой осудил Хаджи-Мурата, считая, что «первый лихач (джигит) и молодец во всей Чечне, а сделал подлость».

В 1862 году Толстой в Яснополянской школе рассказывал школьникам «об абреках, о казаках, о Хаджи-Мурате».

Так продолжалось обсуждение судьбы джигита.

В 1896 году, 19 июля, Толстой записал в дневнике:

«1) Вчера иду по передвоенному черноземному пару. Пока глаз окинет, ничего кроме черной земли — ни одной

зеленой травки. И вот на краю пыльной, серой дороги куст татарина (репья), три отростка: один сломан, и белый, загрязненный цветок висит; другой сломан и забрызган грязью, черный, стебель надломлен и загрязнен; третий отросток торчит вбок, тоже черный от пыли, но все еще жив и в серединке краснеется.— Напомнил Хаджи-Мурата. Хочется написать. Отстаивает жизнь до последнего, и один среди всего поля, хоть как-нибудь, да отстоял ее» [1].

В 1896 году дневниковая запись обратилась в первый набросок повести, получившей названье «Репей». Набросок кончался словами:

«Молодец!» — подумал я. И какое-то чувство бодрости, энергии, силы охватило меня. «Так и надо, так и надо». И мне вспомнилась одна кавказская история, положение человека такое же, как и этого репейника, и человек был тоже татарин. Человек этот был Хаджи-Мурат» [2].

Сопоставление, поддержанное словесным совпадением, открывает в документальной истории новые качества неистребимого сопротивления человека.

Так началась долгая история написания короткой повести о Хаджи-Мурате.

Повесть началась со сравнения. Так сказать, с метафоры. Метафора эта — оценка судьбы героя. Не переход Хаджи-Мурата от Шамиля к русским, а упорство человека в своей, пускай и не понятой, правде оказалось центром повести, а следовательно, ее композиционной основой. Конфликт был найден.

«Репей» переходил из одного построения в другое, изменяясь мало.

В сравнении сразу была подчеркнута будничность борьбы, безнадежность ее и необходимость.

Чертополох, оставшийся на передвоенном паре, очеловечен деталями описания: его стебель назван телом, у него есть внутренности, у него есть глаза, руки. Пахота дана как дело жестокое.

Вот что получилось в том варианте, на котором остановился Толстой:

«Вспаханное поле было помещичье, очень большое, так что с обеих сторон дороги и вперед в гору ничего

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 53, стр. 99—100.
[2] Там же, т. 35, стр. 286.

не было видно, кроме черного, ровно взборожденного, еще не скороженного пара. Пахота была хорошая, и нигде по полю не виднелось ни одного растения, ни одной травки,— все было черно. «Экое разрушительное, жестокое существо человек, сколько уничтожил разнообразных живых существ, растений, для поддержания своей жизни»,— думал я, невольно отыскивая чего-нибудь живого среди этого мертвого черного поля. Впереди меня, вправо от дороги, виднелся какой-то кустик. Когда я подошел ближе, я узнал в кустике такого же «татарина», которого цветок я напрасно сорвал и бросил.

Куст «татарина» состоял из трех отростков. Один был оторван, и, как отрубленная рука, торчал остаток ветки. На других двух было на каждом по цветку. Цветки эти когда-то были красные, теперь же были черные. Один стебель был сломан, и половина его, с грязным цветком на конце, висела книзу; другой, хотя и вымазанный черноземной грязью, все еще торчал кверху. Видно было, что весь кустик был переехан колесом и уже после поднялся и потому стоял боком, но все-таки стоял. Точно вырвали у него кусок тела, вывернули внутренности, оторвали руку, выкололи глаз. Но он все стоит и не сдается человеку, уничтожившему всех его братий кругом его.

«Экая энергия! — подумал я,— все победил человек, миллионы трав уничтожил, а этот все не сдается».

И мне вспомнилась одна давнишняя кавказская история, часть которой я видел, часть слышал от очевидцев, а часть вообразил себе. История эта, так, как она сложилась в моем воспоминании и воображении, вот какая».

Это прямая, только несколько упорядоченная, сохранившая живое впечатление запись. Введена только характеристика жестокости деятельности человека и то, что сам Толстой, срывая такой же цветок, измял его и бросил.

Здесь все увидено и решено сразу. Трудности начались при осмысливании истории сопротивления человека. «Хаджи-Мурат» — новый род произведения, так как оно говорит о несломанности; старый роман говорил о жизни как о научении поддаваться насилию и отстаивать себя лишь в немногом.

Гегель говорил об этой, как он считал — вечной, судьбе человека:

«...эта борьба, эти сражения являются в современном мире лишь годами ученичества, воспитанием индивиду-

ума при соприкосновении с наличной действительностью и только тогда становятся осмысленными. Ибо учение это кончается тем, что субъект обламывает себе рога, вплетается со своими желаниями и мнениями в существующие отношения и разумность этого мира, в его сцепления вещей, и приобретает себе в нем соответствующее местечко. Сколько бы тот или иной человек в свое время ни ссорился с миром, сколько бы его ни бросало из стороны в сторону, он в конце концов все же по большей части получает свою девушку и какую-нибудь службу, женится и делается таким же филистером, как все другие» [1].

На эту цитату я ссылался в главе «О правде вымысла» (т. 1).

Поражение героя в его борьбе за «поэзию» — истинная тема реалистического буржуазного романа. Для того чтобы это поражение не ранило сознания, романы обрывались, кончались свадьбами. Человеку предоставлялась квартирная свобода. Причины поражения ясны; я передам их словами философа.

В книге первой «Лекций по эстетике» Гегель дает разгадку прозы жизни с беспощадностью философа:

«К этому следует прибавить, что единичный человек, чтобы сохранить себя в своей единичности, вынужден часто и во многих отношениях превращать себя в средство для других людей, служить их ограниченным целям, и, вместе с тем, он тоже низводит других людей до простых средств, чтобы удовлетворять свои собственные узкие интересы» [2].

Хаджи-Мурат нужен Шамилю, Николаю, Воронцову и многим другим.

Но он борется за себя, не позволяя превратить себя в средство для удовлетворения чужих интересов.

Он борется за поэзию свободы человека, до конца сопротивляясь, даже после потери сознания.

Мельком, но точно проходит через повесть тень любви, проходит так, как тень облака проходит через горы.

Повесть, показывая сопротивление Хаджи-Мурата,— его воскрешает.

Хромой Хаджи-Мурат как будто снова встает, сопротивляясь. Поют соловьи. Старый писатель, хотящий сми-

---

[1] Гегель, т. XIII, Книга II, стр. 154.
[2] Там же, т. XII, Книга I, стр. 152.

рить себя, недаром писал 19 июля 1896 года: «Так и надо. Так и надо» [1].

Надо сопротивляться, петь песни перед смертью, вставать, уже почти не имея сознания, и, умирая, не чувствовать смерти.

Пускай будет сопротивление бесконечно, как соловьиная песня весной.

Так и надо жить, даже если не сможешь.

«Так и надо»,— писал старик, легши бородой на бумагу, присев на кресло с подпиленными ножками, согнув старые, но сильные ноги.

Вещь начата круто и крупно. Сам репей остался в середине много раз перепаханного, уже не помещичьего, а писательского, много раз по-разному глубоко вспаханного поля.

Отдельные черты описания упорства «репья» встают в описании гибели Хаджи-Мурата, как бы превращенные описанием в песню.

«Хаджи-Мурат» не был закончен. Того, что называют каноническим текстом, у этого произведения как будто нет. Вещь переделывалась и писалась много раз. Последнее упоминание о работе относится к 1905—1906 годам.

В 1906 году в списке всего того, что находится у Толстого в письменных столах, упоминается «Хаджи-Мурат». Список составлен М. Л. Оболенским.

Рукопись повести Толстой держал при себе вплоть до 28 октября 1910 года, когда он ночью уехал из Ясной Поляны, ища свободы.

Недвижность или текучесть народа?

В 1896 году Толстой мечтает о новом понимании человека в искусстве; в дневниковых записях от 3 февраля, 19 и 21 марта 1898 года и в разговорах. «Как бы хорошо написать худож[ественное] произведение, в к[отором] бы ясно высказать текучесть человека, то, что он один [и] тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо» [2].

Это осуществлено уже в «Воскресении».

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 35, стр. 585.
[2] Там же, т. 53, стр. 187.

Новое понимание героя было для Толстого и новым пониманием крестьянства.

Платон Каратаев в «Войне и мире» был слитен и неподвижен. Новые герои «текучи», изменяемы. Дело не в том, что появилось новое мастерство; само слово «мастерство» в его теперешнем применении для меня сейчас непонятно.

Что это оно за «мастерство»? Относится ли оно к сущности произведения, или это что-то вроде грации, которая нужна для исполнения определенного танца, само движение которого уже известно наперед?

Мне кажется, что отдельного мастерства не существует. Существует познание мира при помощи искусства.

В случае с «Хаджи-Муратом» все неясно. Толстой вполне владеет мастерством; он зрелый художник. Он владеет и тем, что называется материалом. Восемь лет, по скромному счету, уходит на другое — на художественное познание, на создание мировоззрения в самом прямом смысле этого слова, на мироувидение.

Толстой создал идеальный по своему тогдашнему пониманию образ патриархального крестьянина Платона Каратаева. В Каратаеве много толстовского знания, много фольклорного материала, заново найденного, но есть и книжное, ныне опровергнутое историей России, Индии и Китая.

«Хаджи-Мурат» писался в предреволюционные и революционные годы, когда Толстой как художник иначе должен был понять крестьянство, его обычаи, его способ желать, мыслить, говорить.

Хаджи-Мурат часто говорит горскими пословицами. Они заменяют ему ответы при затруднениях.

Песни, которые он любит, поддерживают его решения.

Этим он как будто напоминает Платона Каратаева, про которого Толстой говорил: «...главная особенность его речи состояла в непосредственности и спорости. Он, видимо, никогда не думал о том, что он сказал и что он скажет; и от этого в быстроте и верности его интонаций была особенная неотразимая убедительность».

Каратаев все умеет делать «не очень хорошо, но и не дурно».

Он любил петь, но «не так, как поют песенники, знающие, что их слушают...»

Пословицу, кстати приведенную, Каратаев не мог повторить, а говорил вместо нее другую.

Каратаев — человек, не отделенный от народа.

Так представляли фольклор в начале 70-х годов, когда думали, что весь народ является не только носителем, но и бессознательным, нерасчлененным творцом эпоса.

Ф. Буслаев пишет: «...эта словесность стоит преимущественно вне всякой личной исключительности, есть по преимуществу слово целого народа, *глас народа*,— как выражается известная пословица» [1].

Предполагалось, что жизнь народа бессобытийна.

В той же статье Буслаев пишет: «Все шло своим чередом, как заведено было испокон веку... даже минутные движения сердца, радость и горе, выражались не столько личным порывом страсти, сколько обычными излияниями чувств — на свадьбе, в песнях свадебных, на похоронах в причитаниях, однажды навсегда сложенных в старину незапамятную и всегда повторявшихся почти без перемен. Отдельной личности не было исхода из такого сомкнутого круга» [2].

Народ противопоставлялся отдельному человеку. Буслаев писал о сомкнутости, круглости народа. Это народ, не тронувшийся с места, не увидавший себя.

Буслаев пишет: «В период эпический исключительно никто не был творцом ни мифа, ни сказания, ни песни. Поэтическое воодушевление принадлежало всем и каждому... Поэтом был целый народ... Отдельные же лица были не поэты, а только певцы и рассказчики; они умели только вернее и ловчее рассказывать или петь, что известно было всякому» [3].

Хаджи-Мурат любил песни. Но одну песню Толстой как бы создал для своего героя сам. У матери Хаджи-Мурата требовали, чтобы она оставила ребенка, но она отказала мужу. Она не покорилась даже тогда, когда ей нанесли удар кинжалом.

Вот песня, которая не осталась в тексте последних вариантов, но звучала в повести как рассказ о подвиге:

«Одно солнце светит в небе, одна радость в сердце Патимат это — черноглазый Хаджи-Мурат. Хотят тучи отнять у народа солнце. Но солнце разгоняет их и посы-

---

[1] Ф. Буслаев, Исторические очерки, т. 1, СПб. 1861, стр. 405.

[2] Там же, стр. 7.

[3] Там же, стр. 52.

лает дожди на землю. Хаджи-Мурат обливается кровью на груди матери, но грудь эта кормит Хаджи-Мурата, а не чужого щенка, и не заходит солнце за горы в сердце Патимат».

«Родился Хаджи-Мурат в 1812 году, вскоре после бунта в Грузии. Мать Хаджи-Мурата родила его после своего второго сына, и так как первого сына аварской ханши выкормила Патимат, то и второго сына ханша хотела отдать Патимат. Но Патимат не согласилась отдать своего сына. Сулейман хотел силой отнять ребенка. Патимат не давала, и Сулейман, взбесившись, хотел убить ее и ранил кинжалом и убил бы жену, если бы ханские нукеры, приехавшие за кормилицей, не удержали его. Патимат увезли в дальний горский аул к ее отцу, и там Патимат выздоровела и выкормила своего любимого сына.

Хаджи-Мурат помнил, как она, неся его за спиной, пела сложенную ею песню» [1].

Это первая песня, которую должен был слышать Хаджи-Мурат. Память о матери сохранилась во всех вариантах повести. Мать и Хаджи-Мурат вместе противопоставлены Шамилю.

Само рождение своего героя Толстой в одной из рукописей датирует восстанием, переходя от восстания к борьбе матери за *право кормить* своего ребенка.

Каратаев как бы присутствует в «Хаджи-Мурате» в образе Авдеева, но переосмысленным. Авдеев, как Каратаев, пошел на военную службу вместо брата. Но служит он не так, как Каратаев. Каратаева никогда не били. На спине храбреца Авдеева «старок» — старые рубцы от наказаний.

Толстой в эпоху написания «Хаджи-Мурата» иначе увидел крестьянство.

Хаджи-Мурат — наиб и Хаджи-Мурат — крестьянин

Есть в вариантах к «Хаджи-Мурату» запись:

«В 1812 году в Аварском ханстве в ауле Хунзахе в одну и ту же ночь родили две женщины: одна была ханша Паху-Бике, а другая жена одного горца красавица Фатима. Паху-Бике знала Фатиму и вперед подговорила

[1] Л. Н. Толстой, т. 35, стр. 377.

ее в кормилицы. Фатима выкормила Омар-хана, а ее мальчик умер. Но за то с тех пор она стала приближенной к ханше, перестала нуждаться, и оба старших мальчика ее Осман и Хаджи-Мурат выросли в доме ханов и росли, играли и джигитовали с ханскими сыновьями» [1].

Тут рассказывается, как одновременно рождаются ханский сын и сын крестьянки.

Что это нам напоминает? И чему в то же время это противоречит?

Толстой в течение десятилетий пытался написать историю, в которой были бы связаны и противопоставлены судьбы дворян и крестьян.

Одно из начал наброска, носящего название «Трудящиеся и обремененные», звучит так:

«Глава 1-я. Родится молодой князь и в то же время родится ему слуга» [2].

Это только одно из многих начал неисполненного замысла. Столкновение крестьянского мира с миром дворян Толстой собирался показать то на материале эпохи Петра, то в эпоху декабристов, то на материале похода Перовского через степи на Хиву.

Замысел иногда намечал огромную эпопею, действие которой должно было охватывать сто лет.

Это должно было быть «русским Робинзоном»: крестьяне переселяются на новые места, осваивают то, что мы называем целинными землями.

План не получил своего осуществления. Осталось несколько начал и несколько записей уже начинавшего воплощаться замысла.

Например, у С. А. Толстой есть конспективная заметка в тетради «Мои записи разные для справок». Заметка относится к 8 января 1878 года. Толстой говорит об одной из ситуаций, с которой начнется конфликт его произведения:

«И это у меня будет происходить на Олимпе, Николай Павлович со всем этим высшим обществом, как Юпитер с богами, а там где-нибудь в Иркутске или в Самаре переселяются мужики, и один из участвовавших в истории 14-го декабря попадает к этим переселенцам — и «простая жизнь в столкновении с высшей». Потом он

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 35, стр. 363.
[2] Там же, т. 17, стр. 312.

говорил, что как фон нужен для узора, так и ему нужен фон, который и будет его теперешнее религиозное настроение. Я спросила: «Как же это?» Он говорит: «Если б я знал — как, то и думать бы не о чем». Но потом прибавил: «Вот, например, смотреть на историю 14-го декабря, никого не осуждая, ни Николая Павловича, ни заговорщиков, а всех понимать и только описывать» [1].

Отсутствие «осуждения» и мешало воплощению рассказа о борьбе.

Впоследствии эпоха, выбранная для показа столкновения, была отодвинута.

Толстой хотел перенести место действия в дальние степи, а временем действия дать вторую половину XIX века.

Все это не снимало главной трудности — примирения.

Показ-столкновение «Олимпа» с мужиками и сам Николай Павлович вошли в повесть «Хаджи-Мурат».

Повесть удалась потому, что она рассказывала о беспощадной и славной борьбе.

Она не была закончена, потому что ее художественное решение противоречило толстовскому религиозному, уже отвергнутому жизнью, решению.

Быт, окружающий Хаджи-Мурата,— крестьянский.

В выписках из материалов Толстой все время подчеркивает особенность жизни горцев не как каких-то конных джигитов, а как крестьян.

Он перечисляет подробности быта: хинкал и печение хлеба у старухи, женские работы, шутки работницы, работы помочью, сельские и ремесленные работы.

Толстой отмечает, что у горцев нет нищих, говорит о работах весной, о празднике вывоза плуга в поле; делает заметки о том, как пашут, как носят обеды пахарям, какое значение для горцев имеет первый дождь, записывает сведения об огородах, овощах, о работах женщин в поле.

Это горцы-крестьяне.

Хаджи-Мурат у Толстого — мальчик-крестьянин, принимающий участие в крестьянских работах.

«Это было в 1834 году на Кавказе. Старик аварец Осман-Лязул собирал на своем поле кукурузу. С ним работали любимый внук его Хаджи-Мурат, его молодая

---

[1] «Дневники Софьи Андреевны Толстой», 1860—1891, изд. М. и С. Сабашниковых, 1928, стр. 41.

жена Руксат Али-Кизы с грудным ребенком и мальчишка, меньшой брат Хаджи-Мурата, Кильяс-Хан. Старик держал запряженных буйволов, бившихся уже от мух. Руксат с Кильясом ломала початки и относила в кучки. Хаджи-Мурат накладывал эти кучки в корзину и, согнувшись, таскал тяжелые ноши к арбе и укладывал их» [1].

И в окончательном тексте детство Хаджи-Мурата описано как детство крестьянского мальчика: он даже не знал про себя, как выглядит,— в доме не было зеркальца.

«И вспомнился ему и морщинистый, с седой бородкой, дед, серебряник, как он чеканил серебро своими жилистыми руками и заставлял внука говорить молитвы. Вспомнился фонтан под горой, куда он, держась за шаровары матери, ходил с ней за водой. Вспомнилась худая собака, лизавшая его в лицо, и особенно запах и вкус дыма и кислого молока, когда он шел за матерью в сарай, где она доила корову и топила молоко. Вспомнилось, как мать в первый раз обрила ему голову и как в блестящем медном тазу, висевшем на стене, с удивлением увидел свою круглую синеющую головенку».

Хаджи-Мурат — крестьянин из свободной крестьянской общины, которая не знала, что принадлежит турецкому султану и может быть им уступлена царю.

В одном из конспектов повести записано:

«11) На второй год ученья в Гоцатль пришли русские.

12) Русские пришли в аул затем, как они говорили, чтобы наказать вероломство горцев. Горцы же считали, что, истребив русскую роту солдат, пришедшую грабить их, они поступили так, как должно было.

13) Русские тогда только что начинали завоевывать Кавказ. Турецкий султан уступил русским все народы Кавказа. Народы же Кавказа никогда не повиновались султану (они только почитали его) и считали себя свободными и были свободны. Русские пришли и стали требовать покорности горцев русскому царю» [2].

Крестьяне защищают себя. Царское правительство мучает крестьянскую общину, забивает шпицрутенами людей, добровольно принявших на себя вину общины.

В первоначальных редакциях Толстой показал сцену жестокого убийства невинных; взял он это описание у

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 35, стр. 357.
[2] Там же, стр. 371—372.

историка кавказских войн А. Л. Зиссермана и поставил в качестве свидетеля жестокости мальчика Хаджи-Мурата. Впоследствии эта сцена была выброшена, потому что был развернут материал о Николае Палкине: русского царя надо было показать не только угнетателем горцев, но и угнетателем многих народов; рассказ о бессмысленно жестоком забивании палками теперь свидетельствует о гибели поляка — он дан как резолюция Николая:

«Он думал теперь о том, как бы полнее удовлетворить тому чувству злобы к полякам, которое в нем расшевелилось историей этого студента, и внутренний голос подсказал ему следующее решение. Он взял доклад и на поле его написал своим крупным почерком: *«Заслуживает смертной казни. Но, слава богу, смертной казни у нас нет. И не мне вводить ее. Провести 12 раз скрозь тысячу человек. Николай»* — подписал он с своим неестественным, огромным росчерком.

Николай знал, что двенадцать тысяч шпицрутенов была не только верная, мучительная смерть, но излишняя жестокость, так как достаточно было пяти тысяч ударов, чтобы убить самого сильного человека. Но ему приятно было быть неумолимо жестоким и приятно было думать, что у нас нет смертной казни.

Написав свою резолюцию о студенте, он подвинул ее Чернышеву.

— Вот,— сказал он.— Прочти.

Чернышев прочел и, в знак почтительного удивления мудрости решения, наклонил голову».

Сама же сцена забивания шпицрутенами развилась в отдельный рассказ «После бала».

Во всей повести «Хаджи-Мурат» все время происходит борьба между уже получившимся рассказом об отдельном случае, имеющем общий характер, и попыткой дать не социальное, а нравственное объяснение зла. Это выразилось во многих набросках о Николае, потому и приобретавших риторический характер.

Но все время ясен характер Хаджи-Мурата. Он — мужик, крестьянин; лучшее, что в нем есть,— это борьба, месть за несправедливость. Он такой мужик, который уже существует и в России, который становится ясным для Толстого теперь, когда придвинулась русская революция. В то же время этот мужик противоречит представлению о каратаевщине.

Хазават

Толстой одно время пытался осмыслить историю Хаджи-Мурата как повесть о хазавате — священной войне.

В 1898 году Толстой сделал извлечение из первой редакции (1896), второй (1897), пятой (1898); соединив их и дополнив вставками, он получил шестую по счету редакцию, которой дал название «Хазават». Хазават как система должного сопротивления толкуется Хаджи-Муратом своеобразно: сам Хаджи-Мурат рассказывает о проповеди Муллы-Магомета так:

«...сначала был Мулла-Магомет. Я не видал его. Он был святой человек — мюршид.— Он говорил: «Народ! Мы ни магометане, ни христиане, ни идолопоклонники. Истинный магометанский закон вот в чем: магометане не могут быть под властью неверных. Магометанин не может быть ничьим рабом и никому не должен платить подати, даже магометанину» [1].

Здесь хазават — не только борьба за свободу. За религиозной идеей звучит, как песня из-за леса, крестьянская утопия — свобода от податей и равенство крестьянского мира.

Религиозность Хаджи-Мурата по-крестьянски обрядова, и не она делает его героем.

Это, вероятно, ощущал и Толстой, когда записывал 4 апреля 1897 г. в дневнике: «Вчера думал очень хорошо о Х[аджи]-М[урате] — о том, что в нем, главное, надо выразить обман веры. Как он был бы хорош, если бы не этот обман» [2].

Вина Хаджи-Мурата по Толстому — его измена хазавату, понятому Толстым как борьба за крестьянскую утопию.

Толстой долго колебался между разными конструкциями повествования: дать ли повесть как рассказ старого военного, говорить ли от лица автора, все оценивающего, или дать хотя бы часть повествования в рассказе Хаджи-Мурата, раскрывая его самопонимание?

Передача прошлого через воспоминание, через рассказ его — довольно традиционный прием, но Толстой,

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 35, стр. 343.
[2] Там же, т. 53, стр. 144,

выражая новое свое отношение к миру, вернее — приходя к новому пониманию борьбы, дал и новое композиционное значение рассказу.

Хаджи-Мурат, строгая палочку, диктует свою историю и тут начинает понимать, что произошло.

Рассказ, продиктованный для русских, становится судом Хаджи-Мурата над самим собой.

Хаджи-Мурат любит своего сына. Но Толстой показывает, что сын чужд отцу. У сына не то детство, нет у него и мести за аварских ханов, которая отягощает душу Хаджи-Мурата (Шамиль убил людей, с которыми джигит связан феодальной верностью). У Юсуфа нет и истинного отношения к хазавату: он живет нарядно, легко и благополучно. Возвращает Хаджи-Мурата в горы его открытие смысла прошлого.

В одной из поздних редакций Толстой показал смысловое значение воспоминаний Хаджи-Мурата:

«Может быть, Хаджи-Мурат и остался бы в России, и сдержал бы свое обещание. Но все намерения его изменило то, что адъютант главнокомандующего Лорис-Меликов по поручению Воронцова приехал к Хаджи-Мурату, чтобы расспросить у него его биографию и записать и послать в Петербург. Хаджи-Мурат сначала отказывался, но потом согласился и рассказал всю свою жизнь. Из этой жизни Лорис-Меликов записал только то, что касалось войны... Хаджи-Мурат рассказывал это, вспоминая всю свою жизнь. И это воспоминание в первый раз в его уединенной и праздной жизни, возникши в нем, измучило его. Он затосковал. Он переживал вновь не только все свои похождения, войны, набеги, победы, но свою юность, свое детство» [1].

Воспоминания, самоанализ — суд человека над самим собой.

Толстой ослабляет значение тоски по сыну.

В первоначальных вариантах тема сына была связана с песней о соколе. Образ сокола связывался с воспоминанием о юноше.

«Широкие, несмотря на молодость, плечи, очень широкий юношеский таз и тонкий длинный стройный стан, длинные руки и ноги и сила, гибкость, ловкость во всех движениях. Собираясь бросить камни, он останавливал-

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 35, стр. 379.

ся, откидывая назад красивую голову, и, винтообразно развернувшись всеми суставами, слегка подпрыгивая, далеко, высоко запускал камень выше горы. В ту минуту, как он вскинул камень, сокол сорвался с его руки и повис на ремнях, трепеща крыльями, пища и позванивая бубенцами. Магома ловким движением опять вскинул его, зачмокал и опять нагнулся, выбирая получше камень. Тотчас он поднялся выше, и Хаджи-Мурат уже не видал его. А слышал звук голоса его сестры и веселый звонкий хохот Вали-Магомы» [1].

Сцена прекрасна, но она выкинута, потому что изменение сцены шло мало-помалу.

Значение воспоминаний о сыне постепенно уменьшалось.

«Вернуться,— думал он,— бежать? Это можно. Но сдержит ли Шамиль слово? А что, как он не отдаст мне сына?» Он вспомнил сына таким, каким он видел его последний раз, кидающим каменья и с соколом. «Да, сокол»,— думал Хаджи-Мурат и вспомнил сказку тавлинскую о соколе, который был пойман, жил у людей и потом вернулся в свои горы к своим. Он вернулся, но в путах, и на путах бубенцы остались на нем. И соколы испугались этих бубенцов и пут и не приняли сокола. «Лети, где ты был, где надели на тебя серебряные бубенцы. У нас нет бубенцов, нет и пут». Сокол не хотел покидать родину и остался. Но другие соколы не приняли и заклевали его. «Так заклюют и меня»,— думал Хаджи-Мурат» [2].

Уже соколом, и соколом, отягощенным виной (бубенчики — это почести, полученные от русских), оказался сам Хаджи-Мурат.

В том варианте, на котором остановилась работа Толстого, мысли у Хаджи-Мурата иные.

Это сделано было даже неожиданно.

Мы знаем, что 19 декабря 1904 года Толстой, поправляя рукопись «Хаджи-Мурата», выкинул, к изумлению доктора Д. П. Маковицкого, сцену о Юсуфе, идущем с соколом.

Образ сокола сохранен, но он теперь не связан с юношей.

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 35, стр. 296.
[2] Там же, стр. 299—300.

«Что делать? Поверить Шамилю и вернуться к нему? — думал Хаджи-Мурат.— Он лисица — обманет. Если же бы он и не обманул, то покориться ему, рыжему обманщику, нельзя было. Нельзя было потому, что он теперь, после того, как я побыл у русских, уже не поверит мне».

Толстой выбрасывает превосходную деталь, что вызывает и сейчас изумление комментаторов. Между тем Юсуф — сын, но не единомышленник Хаджи-Мурата.

Из всей семьи Хаджи-Мурата с ним только его мать,— остальные с Шамилем. «Жены Хаджи-Мурата с детьми тоже вместе со всеми обитателями сакли вышли на галерею смотреть на въезд имама. Одна старуха Патимат — мать Хаджи-Мурата — не вышла, а осталась сидеть, как она сидела, с растрепанными седеющими волосами, на полу сакли, охватив длинными руками свои худые колени, и, мигая своими жгучими черными глазами, смотрела на догорающие ветки в камине».

Дело в том, что сын Хаджи-Мурата не с ним, вернее — он с Шамилем.

«Ему, желающему только одного: продолжения той легкой, разгульной жизни, какую он, как сын наиба, вел в Хунзахе, казалось совершенно ненужным враждовать с Шамилем».

Марья Дмитриевна и отрубленная голова

Марья Дмитриевна была задумана как своеобразное развитие образа Маши Мироновой из «Капитанской дочки». В то же время в ней есть и черты Василисы Егоровны Мироновой — комендантши Белогорской крепости; она является хозяйкой крепости и ходит «молодецкой походкой».

Это верная жена, несколько презирающая своего мужа, так же как и комендантша в «Капитанской дочке», которая не очень высоко ценила деловую самостоятельность старого солдата, веря в его солдатскую храбрость.

«В одной из Кавказских крепостей жил в 1852 году воинский начальник Иван Матвеевич Канатчиков, с женой Марьей Дмитриевной. Детей у них не было, и как и все бездетные супруги, которые не разошлись и живут вместе, жили [и] были самые нежные супруги. Для Ива-

на Матвеевича это было легко, потому что трудно было не любить здоровую, полную, миловидную, всегда веселую, добродушную, хотя и вспыльчивую Марью Дмитриевну, прекрасную хозяйку и помощницу. Но для Марьи Дмитриевны казалось бы и трудно любить всегда прокуренного табаком, всегда после двенадцати часов пахнущего вином рябого, курносого крикуна Ивана Матвеевича. Но Марья Дмитриевна, хотя и любила понравиться молодым, особенно приезжим офицерам, но только понравиться, именно только затем, чтобы показать им, что хороша, но не для них, Марья Дмитриевна любила всеми силами простой души и здорового тела одного Ивана Матвеевича, считая его самым великодушным, храбрым, глубокомысленным военным, хотя и самым глупым хозяином дома» [1].

Использовано было в повести Толстого и отношение молодого дворянина к женщине из захолустья.

Герой, глазами которого впервые увидена в повести Марья Дмитриевна, изменял имена: его называли то Горохов, то Бутлер,— но всегда этот герой приносил на Кавказ свое ложно-книжное представление о Кавказе и о «поэзии боевой жизни»: он как бы был эталоном отклонения ложного литературного представления от действительности.

Горохов-Бутлер являлся носителем традиционного отношения к Кавказу, так сказать, героем Марлинского; в то же время он напоминает и Швабрина.

Во многих вариантах фамилия коменданта крепости Петров, что тоже напоминает нам Миронова. Фамилия, происшедшая от имени, и здесь как бы указывает на простонародность происхождения человека.

Даже само название повести Пушкина иногда упоминается Толстым. Приведу пример:

«...Горохов невольно часто сравнивал свои отношения к семье Петрова с отношениями героя из «Капитанской дочки» к семье коменданта, с той разницей, что жена Ивана Матвеевича, Марья Дмитриевна, была для него, по чувствам, которые он к ней испытывал, заодно и капитаншей-матерью и Машей. Он был и благодарен ей за ее материнское попечение о нем, и вместе с тем был влюблен в нее, и она знала это, и это было ей приятно,

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 35, стр. 286.

но делала вид, что не только не знает этого, но что этого и не может быть»[1].

Такова Марья Дмитриевна первых вариантов.

В развитии повести Толстой отходит от идиллии, как бы используя опыт «Воскресения». В окончательной редакции написано: «Майор жил супружески с дочерью фельдшера, сначала Машкой, а потом Марьей Дмитриевной. Марья Дмитриевна была красивая, белокурая, вся в веснушках, тридцатилетняя бездетная женщина. Каково ни было ее прошедшее, теперь она [была] верной подругой майора, ухаживала за ним, как нянька, а это было нужно майору, часто напивавшемуся до потери сознания».

Увлечение молодого офицера Марьей Дмитриевной осталось. Название повести Пушкина теперь не упоминается, но при показе отношений молодого офицера и жены коменданта она называется не Марьей Дмитриевной и не Машкой, а Машей.

«...Маша, или Марья Дмитриевна, сожительница Петрова, угощала их и была особенно проста и мила со всеми, но в особенности, как ему казалось, была к нему ласкова. Марья Дмитриевна, с ее толстой косой, широкими плечами, высокой грудью и сияющей улыбкой покрытого веснушками доброго лица, невольно влекла Бутлера, как сильного, молодого холостого человека, и ему казалось даже, что она желает его».

Именно Маше-Машке и передал Толстой истинное отношение к Хаджи-Мурату.

«Отношение Хаджи-Мурата к его новым знакомым сейчас же очень ясно определилось. К Ивану Матвеевичу Хаджи-Мурат с первого знакомства с ним почувствовал отвращение и презрение и всегда высокомерно обращался с ним. Марья Дмитриевна, которая готовила и приносила ему пищу, особенно нравилась ему. Ему нравилась и ее простота, и особенная красота чуждой ему народности, и бессознательно передававшееся ему ее влечение к нему. Он старался не смотреть на нее, не говорить с нею, но глаза его невольно обращались к ней и следили за ее движениями».

Он видит в Марье Дмитриевне женщину. Между ними полулюбовь, которая дает Маше чистое и человеческое отношение к Хаджи-Мурату, не как к врагу и не как

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 35, стр. 489.

к знаменитому человеку, а как к человеку могучему, но несчастливому.

Уезжая, Хаджи-Мурат, «...взявшись за холку лошади, обвел глазами всех провожавших его и ласково встретился взглядом с Марьей Дмитриевной.

— Прощай, матушка,—сказал он, обращаясь к ней,— спасиб».

Разговор между Хаджи-Муратом и хозяйкой идет все время о семье; он не всегда понимает слова, но понимает, что к нему относятся хорошо.

Про уехавшего Хаджи-Мурата Марья Дмитриевна говорит:

«— Неделю у нас прожил; кроме хорошего, ничего от него не видели,— сказала она.— Обходительный, умный, справедливый.

— Почему вы это все узнали?

— Стало быть, узнала.

— Втюрилась, а? — сказал вошедший Иван Матвеевич,— уж это как есть.

— Ну и втюрилась. А вам что? Только зачем осуждать, когда человек хороший. Он татарин, а хороший».

Встречаются они потом при следующих обстоятельствах. Марья Дмитриевна идет лунной ночью: «Месяц светил так ярко, что около тени, двигавшейся подле дороги, двигалось сияние вокруг головы».

Марья Дмитриевна идет с молодым офицером, которому она очень нравится. Идут молодые люди, окруженные сиянием. Здесь красота их прогулки нужна потому, что она сейчас будет опровергнута привычной жестокостью. Они встречают офицера Каменева и донского казака с переметными сумами за седлом.

«— Ну, достань-ка штуку,— сказал Каменев, слезая с лошади.

Казак тоже слез с лошади и достал из переметной сумы мешок с чем-то. Каменев взял из рук казака мешок и запустил в него руку.

— Так показать вам новость? Вы не испугаетесь? — обратился он к Марье Дмитриевне.

— Чего же бояться,— сказала Марья Дмитриевна.

— Вот она,— сказал Каменев, доставая человеческую голову и выставляя ее на свет месяца.— Узнаете?

Это была голова, бритая, с большими выступами черепа над глазами и черной стриженой бородкой и под-

стриженными усами, с одним открытым, другим полузакрытым глазом, с разрубленным и недорубленным бритым черепом, с окровавленным запекшейся черной кровью носом. Шея была замотана окровавленным полотенцем. Несмотря на все раны головы, в складе посиневших губ было детское, доброе выражение.

Марья Дмитриевна посмотрела и, ничего не сказав, повернулась и быстрыми шагами ушла в дом».

Эта сцена долго и тщательно обрабатывалась Толстым.

В вариантах были натуралистические детали: Каменев «двумя руками, прижав ее за уши, вынул человеческую голову» [1].

Дальше говорилось: «Да, это была его голова...» [2] и шло описание. Слова «его голова», может быть, подчеркивали значение Хаджи-Мурата для Маши.

Остановился Толстой на показе и описании, которое кончалось «...детским, добрым выражением» посиневших губ.

Марья Дмитриевна и Хаджи-Мурат написаны в одной манере; они утверждены как настоящие люди, несмотря на все тени, которые смело наложены на их изображение, так смело, как бросает тени настоящий свет.

Маша оказалась в повести человеком, художественно приближенным к герою — Хаджи-Мурату.

О том, как отдельное описание обратилось в элемент композиционно-смыслового построения

Попробуем понять композиционную природу описаний в «Хаджи-Мурате».

В беседе с молодыми ударниками, вошедшими в литературу, М. Горький рассказывал о Льве Николаевиче Толстом:

«У него, например, одна страница из повести «Хаджи-Мурат» — страница изумительная. Очень трудно передать движение в пространстве словами. Хаджи-Мурат со своими нукерами — адъютантами — едет по ущелью. Над ущельем — небо, как река. В небе звезды. Звезды пере-

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 35, стр. 293.
[2] Там же.

мещаются в голубой реке по отношению к изгибу ущелья. И этим самым он передал, что люди действительно едут» [1].

Этот кусок дается в книге без комментариев. Без комментариев он приводится и в другой книге: «Л. Н. Толстой. Сборник статей, пособие для учителя, под общей редакцией Д. Д. Благого» (Гос. учебн.-педагог. изд., М. 1955).

В этом сборнике Л. Д. Опульская дает статью — «Позднее творчество Л. Н. Толстого».

В статье (на стр. 359 книги) повторена та же цитата из М. Горького, тоже без комментариев. Между тем ни в том тексте «Хаджи-Мурата», который принято считать окончательным, ни в сохранившихся рукописях приводимого места нет.

Горький обладал изумительной памятью и, конечно, не выдумал этот превосходный отрывок, но в толстовском тексте цитируемого куска нет.

В полном собрании сочинений Горького в 26-м томе (издание 1953 г.), где на стр. 68 приведено это же место, надо было бы дать хоть комментарий, чтобы не вводить читателя в заблуждение.

Что же произошло?

Во-первых, мы знаем, что черновики «Хаджи-Мурата» состоят из 2166 страниц, и знаем и то, что они целиком не сохранены.

Это понятно, если вспомнить, что Толстой возил черновики с собой. Не все следы композиционных поправок могут быть прослежены без привлечения мемуарного материала.

А. М. Горький рассказывал мне, как происходило чтение «исчезнувшего» потом отрывка: Толстой прочел описание, которое мы только что приводили, снял стальные очки, протер их и сказал, обращаясь к самому себе:

— Как хорошо написал старик!

Потом взял красный карандаш и вычеркнул это место.

Я за это воспоминание ручаюсь.

Когда происходило это чтение, мне Горький не сказал.

Это могло быть или в Гаспре в 1901 году, когда Горький долго жил около Толстого, или же в октябре месяце 1902 года в Ясной Поляне.

---

[1] М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 26, Гослитиздат, М. 1954, стр. 68.

Точность рассказа Горького можно подтвердить и не только тем, что цитируемого места нет в тексте, но и тем, что оно в измененном виде в тексте есть.

Прочитанное описание было заново увидено Толстым, но оно показалось ему стоящим не на месте, как бы слишком локальным.

У Толстого, вероятно, давно прошло желание «писать пластично».

В тех подробностях, которыми пользовался Толстой, сильно не столько желание живописать, сколько желание, руководя вниманием заново, открывать значение событий и связь их.

Выброшенный пейзажный кусок был превращен в кусок композиционный, то есть введен в смысловые сцепления.

Теперь посмотрим, как это выглядит в тексте того позднего варианта, на котором остановилась работа Толстого.

«Яркие звезды, которые как бы бежали по макушкам дерев, пока солдаты шли лесом, теперь остановились, ярко блестя между оголенных ветвей дерев».

Затем в повести звезды увидены солдатами и переходят из описания в разговор, как бы вызывая его.

«Опять все затихло, только ветер шевелил сучья дерев, то открывая, то закрывая звезды.

— А что, Антоныч,— вдруг спросил веселый Авдеев Панова,— бывает тебе когда скучно?

— Какая же скука? — неохотно отвечал Панов.

— А мне другой раз так-то скучно, так скучно, что, кажись, и сам не знаю, что бы над собою сделал.

— Вишь ты! — сказал Панов.

— Я тогда деньги-то пропил, ведь это все от скуки. Накатило, накатило на меня. Думаю: дай, пьян нарежусь.

— А, бывает, с вина еще хуже».

Теперь посмотрим, как звезды указывают время действия и отмечают ступени выхода Хаджи-Мурата из гор к русским:

«Месяца не было, но звезды ярко светили в черном небе, и в темноте видны были очертания крыш саклей и больше других здание мечети с минаретом в верхней части аула. От мечети доносился гул голосов».

Хаджи-Мурат выходит к своим нукерам, сидящим у костра.

«— Поберечься надо, гнались за мной»,— сказал он.

...Костер был потушен, и лес не казался уже таким черным, как прежде, и на небе, хотя и слабо, но светились звезды.

Поглядев на звезды, на Стожары, поднявшиеся уже на половину неба, Хаджи-Мурат рассчитал, что было далеко за полночь и что давно уже была пора ночной молитвы. Он спросил у Ханефи кумган, всегда возимый с собой в сумах, и, надев бурку, пошел к воде».

Он еще дома, но уже готовится к встрече с русскими. Судьба решена.

«Пока чистили оружие, седла, сбрую и коней, звезды померкли, стало совсем светло, и потянул предрассветный ветерок».

Так кончается IV глава.

Перенос и многократное частичное использование удавшегося куска-описания приковывали внимание читателя к тому, что Толстой считал идейно важным и композиционно главным.

Для читателя проход солдат через лес мог показаться неинтересным — это идут обыкновенные мужики, — но для Толстого было важно выделить именно солдат и их крестьянские разговоры о своей судьбе.

Это делало людей из секрета полноправными героями произведения, что отраженно изменяло и характеристику Хаджи-Мурата. Он и крестьяне живут по одному и тому же звездному времени.

Над характером самих солдат Толстой работал долго — то сливая отдельных людей в новый характер, то внося новые детали.

Для крестьянской биографии одного из солдат Толстой дал отдельную главу.

В одном из первоначальных вариантов солдат собирался убежать к Шамилю; получалось такое построение: Хаджи-Мурат от Шамиля бежит к русским, а русский мужик от солдатчины хочет убежать к Шамилю.

Такого прямого сопоставления в позднем тексте не осталось. Но наиболее сильный описательный кусок — движение звезд, показывающих движение людей, — начат в описании выхода солдат.

Этот пейзажный кусок развернут подробно: солдаты остановились — остановились и звезды.

Теперь звезды подчеркивают движение ветвей деревьев в ночном лесу.

Менее разработаны описания звездного неба в проезде Хаджи-Мурата: там они отмечают время.

О событийной последовательности в «Хаджи-Мурате», о борьбе за достоверность событий и принципах композиции этого произведения и о композиционном значении песни

«Хаджи-Мурат» — произведение, события которого тщательно датированы; тщательность датировки сказывается и в том, что в случае отсутствия сведений для точного приурочивания события датировка дается приблизительная, но не произвольная.

Время точно, как и ощущения, передаваемые в повести.

Первая глава начинается словами:

«Это было в конце 1851 года.

В холодный ноябрьский вечер Хаджи-Мурат въезжал в курившийся душистым кизячным дымом чеченский немирнóй аул Махкет».

Время указано приблизительно. Но погода и особенность самого запаха чужого для нас селения указаны точно, и за этой точностью тоже лежит работа над источниками и свои наблюдения.

Смерть Авдеева датирована 23 ноября. Получение известия наместником о выходе Хаджи-Мурата к русским указывается точно: 7 декабря 1851 года; говорится, что это произошло в 6 часов.

Далее указано, что Хаджи-Мурат явился «на другой день» к наместнику и что разговор с Лорис-Меликовым, адъютантом наместника, произошел «на пятый день».

Точно датировано 20 декабря письмо Воронцова к министру Чернышеву. Кроме того, это письмо на четырех страницах, занимающее целиком XIV главу, является документом. Толстой долго искал французский оригинал, но наконец должен был ограничиться русским переводом.

XV глава начинается с той же точностью: «Донесение это было отправлено из Тифлиса 24-го декабря. Накануне же нового, 52-го года фельдъегерь, загнав десяток лошадей и избив в кровь десяток ямщиков, доставил его к князю Чернышеву, тогдашнему военному министру.

И 1-го января 1852 года Чернышев повез к императору Николаю, в числе других дел, и это донесение Воронцова».

Здесь в двух абзацах даны подчеркнуто числа и сведения о том, как незамедлительно доставлялось письмо.

Глава XVI начинается словами, подчеркивающими связь между царским решением и несчастьем горного аула:

«Во исполнение этого предписания Николая Павловича тотчас же, в январе 1852 года, был предпринят набег в Чечню».

Здесь дата не дана и не вымышлена, так как событие массовое. Вещь носит характер документальности не только по этому признаку.

В рассказ Хаджи-Мурата Лорис-Меликову (XIII глава) вставлены два подлинных письма; отмечено, что письма пожелтели.

Толстой настаивает на том, что подлинные письма Хаджи-Мурат сохранил и возил с собой.

История Авдеева и секрета, вышедшего навстречу Хаджи-Мурату, вымышлена из фактов: такого Авдеева не было, но таков он мог быть, и черты его характера могут быть доказаны.

Композиционные свойства этой повести не допускали изменения фактов и включения в истину неистинного. Толстой стремился здесь к документальной правдивости.

Из композиционных приемов более всего использована в повести инверсия времени. Она возвращает автору свободу в выборе сцеплений, не снимая документальной правдивости повествования.

История Хаджи-Мурата дается в собственном его повествовании и является воспоминанием: оно — пересмотр прошлого, и, как я уже говорил, этот пересмотр является судом героя над своим поступком.

С возвращением назад рассказана от лица автора история Николая I, а в некоторых вариантах даже история его бабки (Екатерины II) и пращура (Петра I).

История гибели Хаджи-Мурата подробно рассказывается после того, как Марья Дмитриевна увидела его отрубленную голову.

Чем кончается героическая борьба Хаджи-Мурата, мы знаем.

Перестановка времени переносит анализ на то, как произошла гибель.

Художественный анализ получает не событийную занимательность, а интерес нового раскрытия образа Хаджи-Мурата.

Меняется также тональность описания.

Сцена последней борьбы связывается здесь с песнями соловьев. Песня и соловьи являются сигналами друг другу: они как бы вызывают в нашем воображении предмет с поэтической, точно определенной характеристикой.

Оставаться в крепости стало невозможно. Шамиль тоже был врагом. Хаджи-Мурат решил бежать от русских в горы; он думал сразиться с Шамилем, не решая заранее подробностей будущей борьбы и надеясь только на свою храбрость.

Его нукеры готовятся к бою, обрезывают русские пули для узкодульных горских ружей, точат кинжалы.

В повесть входит песня, уже подготовляя пафос развязки.

Песня, бой и соловьи составляют в конце повести своеобразные сцепления:

«В сенях еще громче и чаще, чем с вечера, слышны были заливавшиеся перед светом соловьи. В комнате же нукеров слышно было равномерное шипение и свистение железа по камню оттачиваемого кинжала. Хаджи-Мурат зачерпнул воды из кадки и подошел уже к своей двери, когда услыхал в комнате мюридов, кроме звука точения, еще и тонкий голос Ханефи, певшего знакомую Хаджи-Мурату песню. Хаджи-Мурат остановился и стал слушать.

В песне говорилось о том, как джигит Гамзат угнал с своими молодцами с русской стороны табун белых коней... Потом пелось о том, как Гамзат порезал лошадей и с молодцами своими засел за кровавым завалом убитых коней и бился с русскими до тех пор, пока были пули в ружьях, и кинжалы на поясах, и кровь в жилах».

В песне идут подробности гибели Гамзата.

«Потом все затихло, и опять слышалось только соловьиное чмоканье и свист из сада и равномерное шипение и изредка свистение быстро скользящего по камням железа из-за двери».

Гибель предсказана песней и соловьиным пением. Все построено на переосмысленном фольклоре, на народной песне, как песне о борьбе. Соловьи переключены из любовной песни в боевую. Это сцепление проходит через композицию конца.

Хаджи-Мурат отбивается от конвоя и въезжает в кусты среди затопленного рисового поля.

«Соловьев в Нухе было особенно много. Два было и в этих кустах. Пока Хаджи-Мурат с своими людьми шумел, въезжая в кусты, соловьи замолкли. Но когда затихли люди, они опять защелкали, перекликаясь. Хаджи-Мурат, прислушиваясь к звукам ночи, невольно слушал их.

И их свист напомнил ему ту песню о Гамзате, которую он слушал нынче ночью, когда выходил за водой. Он всякую минуту теперь мог быть в том же положении, в котором был Гамзат. Ему подумалось, что это так и будет, и ему вдруг стало серьезно на душе. Он разостлал бурку и совершил намаз. И едва только окончил его, как послышались приближающиеся к кустам звуки. Это были звуки большого количества лошадиных ног, шлепавших по трясине. Быстроглазый Хан-Магома, выбежав на один край кустов, высмотрел в темноте черные тени конных и пеших, приближавшихся к кустам. Ханефи увидал такую же толпу с другой стороны. Это был Карганов, уездный воинский начальник, с своими милиционерами.

«Что ж, будем биться, как Гамзат», — подумал Хаджи-Мурат».

Бой кровав и безнадежен, но Толстой упивается неисчерпаемостью сопротивления. Хаджи-Мурат знает, что нет ему спасения.

«А между тем его сильное тело продолжало делать начатое».

Толстой перестает называть своего героя по имени:

«Он собрал последние силы, поднялся из-за завала и выстрелил из пистолета в подбегавшего человека и попал в него. Человек упал. Потом он совсем вылез из ямы и с кинжалом пошел прямо, тяжело хромая, навстречу врагам. Раздалось несколько выстрелов, он зашатался и упал. Несколько человек милиционеров с торжествующим визгом бросились к упавшему телу. Но то, что казалось им мертвым телом, вдруг зашевелилось. Сначала поднялась окровавленная, без папахи, бритая голова, потом поднялось туловище, и, ухватившись за дерево, он поднялся весь. Он так казался страшен, что подбегавшие остановились. Но вдруг он дрогнул, отшатнулся от дерева и со всего роста, как подкошенный репей, упал на лицо и уже не двигался.

Он не двигался, но еще чувствовал. Когда первый подбежавший к нему Гаджа-Ага ударил его большим кинжалом по голове, ему казалось, что его молотком бьют по голове, и он не мог понять, кто это делает и зачем. Это было последнее его сознание связи с своим телом. Больше он уже ничего не чувствовал, и враги топтали и резали то, что не имело уже ничего общего с ним. Гаджи-Ага, наступив ногой на спину тела, с двух ударов отсек голову и осторожно, чтобы не запачкать в кровь чувяки, откатил ее ногою. Алая кровь хлынула из артерий шеи и черная из головы и залила траву».

Я не сумел сократить эти драгоценные строки.

«И Карганов, и Гаджи-Ага, и Ахмет-Хан, и все милиционеры, как охотник над убитым зверем, собрались над телами Хаджи-Мурата и его людей (Ханефи, Курбана и Гамзалу связали) и, в пороховом дыму стоявшие в кустах, весело разговаривая, торжествовали свою победу.

Соловьи, смолкнувшие во время стрельбы, опять защелкали, сперва один близко и потом другие на дальнем конце».

Соловьи как будто подхватывают шум боя, сменяют его. Упомянув о соловьях, Толстой возвращается к первому описанию репья.

Это описание скрыто существует и в самих перипетиях гибели Хаджи-Мурата.

Толстой пишет: «Вот эту-то смерть и напомнил мне раздавленный репей среди вспаханного поля».

Все случайное снято, остается сущность борьбы человека за свою правду.

Отвлеченность эта не становится абстракцией, потому что она дается после ряда конкретных деталей.

«Хаджи-Мурат» — реалистическое произведение особого рода, как бы заканчивающее историю критического реализма и в то же время дающее новое для Толстого представление о народе.

По этому пути Толстому пойти было трудно; помогал ему в нем Чехов.

В то же время у Толстого создается новое художественное произведение, как бы на основании самого жизненного факта, без внесения в него элементов привычно художественного. Пути новой прозы в то десятилетие и для Толстого и для Горького шли от Чехова,

В январе 1900 года Горький написал Чехову:

«Читал «Даму» Вашу. Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм. И убьете Вы его скоро — насмерть, надолго. Эта форма отжила свое время — факт! Дальше Вас — никто не может идти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах, как Вы это умеете. После самого незначительного Вашего рассказа — все кажется грубым, написанным не пером, а точно поленом. И — главное — все кажется не простым, т. е. не правдивым» [1].

С сожалением должен отметить, что в комментарии к изданию 1956 года этот рассказ Чехова снабжен выпиской из письма Горького, которое мы только что цитировали, но процитированный кусок вырезан [2]. Начало, до слов: «После самого незначительного...», отрезано.

Очевидно, И. С. Ежов, составивший примечание, счел неудобным высказывание Горького о смерти реализма. Но тот реализм был на самом деле на излете.

Седьмого мая 1901 года Толстой записывает в дневнике:

«Видел во сне тип старика, кот[орый] у меня предвосхитил Чехов. Старик был тем особенно хорош, что он был почти святой, а между тем пьющ[ий] и ругатель. Я в первый раз ясно понял ту силу, к[акую] приобретают типы от смело накладываемых теней. Сделаю это на Х[аджи]-М[урате] и М[арье] Д[митриевне]» [3].

Толстой писал «Хаджи-Мурата», поправляя свое старое умение новым опытом Чехова. Этот опыт Горькому казался отменяющим опыт старого реализма. До появления первого произведения социалистического реализма — «Матери» Горького — оставалось только пять лет.

---

[1] М. Горький, т. 28, стр. 112—113.

[2] См. А. П. Чехов, Собр. соч. в 12-ти томах, т. VIII, Гослитиздат, М. 1956, стр. 541.

[3] Л. Н. Толстой, т. 54, стр. 97.

ОТРАЖЕНИЕ НОВОГО И ЗАКОНЫ НАСЛЕДОВАНИЯ В ИСКУССТВЕ

Иногда представляют развитие литературы как поток, то есть в виде последовательной цепи фактов, между которыми нет взаимоотрицания, потом переходящего в новое утверждение.

Есть люди, думающие, что история литературы — это тот бесстыковый, из сваренных рельсов построенный железнодорожный путь, о котором мечтают путейцы.

Такой взгляд на историю особенно присущ западноевропейским литературоведам. Теория заимствования создавалась как выражение этого факта, как будто очевидного. В ее анализе все переходит одно в другое настолько непрерывно, что даже как будто ничего не развивается.

Тогда становятся непонятными вечные поиски художников, их десятилетние попытки выразить себя.

В искусстве время хочет выразить себя и себя увидеть:

Из меня,
слепым Вием,
время орет.
— Подымите,
подымите мне
веков веки!

Художник подымает веки на новое человечества, чтобы человечество выглядело по-новому.

Чтобы представить себе размер этого труда, возьмем два произведения драматургии, следующие друг за другом с промежутком в несколько десятилетий и являющиеся истолкованием одного и того же мифа: я говорю о «Жерт-

ве у гроба» Эсхила и «Электре» Софокла. Содержание обеих вещей — возвращение Ореста-мстителя и убийство им матери, Клитемнестры.

У Эсхила Орест является тайно и оставляет на могиле отца прядь волос — обычное приношение скорби. Приходит Электра, она видит волосы и вступает в диалог, условно построенный, с предводительницей хора:

Электра
Я на могиле прядь волос увидела.

Предводительница хора
Мужские это локоны иль девичьи?

Электра
Загадка не из трудных. Разгадать легко.

Предводительница хора
Должно быть, молодые старых сметливей.

Электра
Кто, кроме нас, мог прядью одарить отца?

Предводительница хора
Могли б другие, да они враги ему.

Электра
Но погляди, как схожи эти волосы...

Предводительница хора
С чем схожи? Говори! Узнать не терпится.

Электра
С моими волосами! Погляди, сравни!

Дальше узнавание развертывается так.

Электра видит отпечатки ног и считает, что след, как слепок, точно повторяет отпечаток ее ноги.

Затем является Орест, и узнавание завершается в ряде реплик.

Софокл берет то же положение, но он вводит новое действующее лицо — сестру Ореста и Электры, Хрисофемиду. Это любящая женщина, хорошая сестра, но это человек, лишенный моральной силы Электры.

Электра только что узнала о гибели брата. Хрисофемида приходит с радостной вестью:

Так знай же! Здесь Орест наш, здесь, так явно,
Как пред тобою я теперь стою.

Электра не верит сестре. Хрисофемида рассказывает, что она пришла на могилу отца, увидала следы жертвоприношения:

. . . . : и у края
Скитальницы — прядь молодых волос,
Ножом отрезанных внезапно вижу я.
И как увидела ту прядь я — вдруг
Меня как молньей озарило: образ,
Душой взлелеянный Ореста явно,
Из смертных всех любезнейшего, встал
Передо мной: он эту прядь оставил!..

Но Электра не верит сестре, она думает, что дары принесены вестником о гибели Ореста.

Перед нами на первый взгляд полемика двух писателей, отделенных друг от друга очень незначительным временем, почти современников (считают, что Софокл участвовал в хоре юношей на одном из праздников, когда давалась трагедия Эсхила).

Но для чего же нужен спор? Является ли он только внутренней литературной полемикой?

Посмотрим, как развивается действие дальше.

Электра, думая, что брат погиб, обращается к сестре с предложением взять вдвоем дело мести на себя:

Ты смелою рукою
Должна со мной, сестрой твоей, повергнуть
Эгисфа...

Электра считает, что дочери должны стать мстительницами за отца, если сын погиб. Электра произносит большой монолог. Хрисофемида отказывает ей, последовательно опровергает доводы сестры и заключает монолог словами:

Бессильная, всесильным уступи!

Тогда Электра решает:

Итак — своей рукою
Должна исполнить дело я, одна...

Старое узнавание отвергнуто для того, чтобы раскрыть характер Электры, ее упорство в жажде мести, способность решать и действовать; одновременно утверждается равноценность женщины в трагическом конфликте.

Родился интерес к личности, к воле человека и к его выбору поступков.

Сцены трагедий Эсхила и Софокла тематически совпадают, но они различны: 1) по предмету художественного анализа, 2) по цели анализа.

Кажущиеся совпадения в искусстве очень часто включают в себе внутренние отрицания для нового построения.

Несомненно, что Софокл учился у Эсхила, как несомненно и то, что Пушкин учился у Батюшкова, но разность той действительности, которую выражают эти ученики сравнительно с учителями, сказывается во внутренней разности их будто бы совпадающих художественных средств — того, что теперь живет под псевдонимом «мастерство».

Вероятно, Софокл относился почтительно к Эсхилу, хотя спор его с Эсхилом явен.

Как относился к Софоклу Еврипид, мы не знаем, но зато мы знаем, как толковал это отношение Аристофан; он раскрывал его как противодействие, как спор.

Мы можем считать, что в искусстве мира — прямой преемственности нет.

Сейчас мы еще не все видим со всей ясностью разницу между социалистическим реализмом и критическим.

Художественные решения у Шолохова и Л. Толстого часто близки друг другу; в то же время мы чувствуем разность намерений авторов: разницу метода, основанную на разнице мироотношений.

Новые литературные решения создаются прежде, чем они находят для себя определение и название.

Новые литературные сцепления часто ищут в прошлом себе предков, переосмысливая то, что до них существовало.

Старое не исчезает, но начинает восприниматься иначе, оно существует, но измененным и переосмысленным.

Литературное явление, выражая себя, приходит к самоотрицанию, и следующее литературное направление часто опирается не только на своих непосредственных предшественников, но и на те направления, которые, казалось, оставлены, но для новых вопросов воскресли в ином выражении, понадобились для нового отражения действительности.

Так, для эпохи Некрасова выросло значение Тютчева; так, для начала эпохи социалистического реализма воскресли проблемы романтизма.

По-новому встала мечта, люди стали писать и о том, что должно быть.

М. Горький в 1928 году говорил: «...слияние романтизма и реализма особенно характерно для нашей большой литературы...» [1]

Социалистический реализм не сотворен, а рожден, найден уже существующим, он оконтурен на натуре.

Спор Софокла с Эсхилом, как и противопоставление Некрасова Пушкину, не ошибка, а ощущение нового качества. Это не значит, что Софокл вытеснил Эсхила или Некрасов Пушкина. Они измененными войдут в сознание человечества.

Отношения между людьми в старых романах были связаны как бы классической механикой; действие передавалось от одного человека к другому через прямое столкновение; оно определялось или любовью к себе, или любовью к близким.

В новом романе действующие силы создаются социальным полем; и те, кто были хором в античной трагедии, теперь не только говорят — они действуют, они носители энергии, они выделяют из себя героя: этому герою они передают слова, но не решения; не он и не его единичная судьба — причина действия.

Все завершается не сразу, хотя и не постепенно: завершается превращением, изменяющим качество.

Смена школ, их спор и взаимоотрицание является не столько спором творцов, сколько осознанием накопившихся изменений.

Социалистический реализм — реализм нового качества, вобравший в себя элементы прошлого для того, чтобы увидеть и выразить новую эпоху, которая без него не могла полностью осознать себя в искусстве.

Старый реализм перестал удовлетворять художников уже с начала нашего века. Настоящее содержит в себе будущее, еще не осознав его.

Для того чтобы показать новые связи жизни, надо было изменять все, изменить цели действия.

Изменить представление о возможностях человека.

---

[1] М. Горький, т. 24, стр. 471.

Сколько исхожено, сколько истоптано.

Говорят в народе, что с годами узнаешь, почем фунт лиха.

Лихо мы избываем, и зато знаем, почем фунт хлеба, почем строка, написанная так, чтобы она осталась, почем кусок угля, почем боль обожженных в работе рук и что такое искусство, для чего его выдумал человек.

Помню Александра Блока — молодого. Кажется, лето было: лицо его было темнее глаз. Оно загорело тогда под безоблачным небом города без дыма из заводских труб.

Ходили по набережной Невы.

Нева не спеша катила собранные из прошлогодних снегов воды Ладоги, на дне которой, говорят, лежит доисторический лед.

За рекой, над низиной маленького острова, — серая гранитная стена. У стены лежит, истаивая, ладожский лед. Ладожский лед, желтея и шурша, идет по всей Неве, и мост как будто едет к нему навстречу, навстречу льду плывет высокий, как лирическое стихотворение, шпиль Петропавловской крепости.

Плывет в будущее Петербург, становясь Ленинградом.

Долга питерская ночь без теней; как будто солнце, не зная, с какой стороны ему встать, все освещает кругом.

Блок говорил о том, что надо переучиваться писать, что трудно писать, когда писать легко.

Ссылаться на разговор, который вел Блок на пустой набережной, трудно.

Но он об этом писал еще до революции:

«На днях я подумал о том, что стихи писать мне не нужно, потому что я слишком умею это делать. Надо еще измениться (или — чтобы вокруг изменилось), чтобы вновь получить возможность преодолевать матерьял» [1].

Нашедший себя поэт смотрел кругом. Он хотел увидеть не себя, а то, каким напряжением горит время, хотел услышать новую музыку будущего.

На набережной мы не спорили.

Но теорий формалистов Блок не любил. Случайно попав на одно из заседаний ОПОЯЗА в Доме искусств, он сказал:

---

[1] А. Блок, т. II, стр. 472.

— Я в первый раз слышу, что про поэзию говорят правду, но поэту слышать то, что вы говорите, вредно.

Мы исключали борьбу за новое ви́дение из анализа сцепления.

Со мной Блок говорил очень заинтересованно, но холодно.

За ошибками, за началами и черновиками лежит новая жизнь, еще никем не увиденная, лежит будущее, не наше и не России только, а всего мира с дальними нам странами.

О МАЯКОВСКОМ

Он писал о межзвездных полетах тогда, когда автомобиль был редкостью:

Видите, скушно звезд небу!
Без него наши песни вьем.
Эй, Большая Медведица! требуй,
чтоб на небо нас взяли живьем.

Тогда выходила при отделе изобразительных искусств Наркомпроса газета «Искусство коммуны». Говорилось в газете о новом искусстве. Многое сказано было неправильно. Ведь еще недавно печатались футуристами декларации, в которых предлагалось «сбросить Пушкина с парохода современности». Прошло от той декларации только пятьдесят лет. Слово «Пушкин» — живое слово, а слово «пароход» — очень старое, допотопное и даже доавтомобильное: теперь ходят теплоходы и дизельэлектроходы, а пароходы ржавеют в заводях на тихих реках. Но тенденция, что мир надо строить заново, что как дома надо строить по-новому, с иными окнами, иными дверями, иными стенами, так и слова надо соединять по-новому, для того чтобы со слипшимися старыми словами не проникало в душу старое, неотмытое понятие, — это для Маяковского была та пища и воздух, которыми он делился с людьми.

Когда я увидел в первый раз Маяковского, блуза на нем была еще не желтая, а черная.

Длинные волосы его зачесаны назад; высокие брови чернели над длинными глазами; губы тонки и подвижны. Одет в неподпоясанную, истертую бархатную блузу — такие носили молодые рабочие-типографщики, их звали за эту одежду «итальянцами».

Он стоял, ожидая решительных боев.

Когда затрубили трубы революции, Маяковский первый из поэтов готов был не улучшать, а начисто переделывать жизнь.

Он видел ее со своего высокого, революционного края. С того же края видел он старое искусство в ясные дни.

Блок писал в дневнике 10 декабря 1913 года:

«А что, если так: Пушкина научили *любить* опять *по-новому* — вовсе не Брюсов, Щеголев, Морозов и т. д., а... *футуристы»* [1].

В разговорах Маяковский был сдержан. При мне ни разу не хохотал. Дома шутил редко, спокойно и грустно, но никогда не жаловался.

В стихах он всегда анализировал и спорил.

Еще Г. Винокур в книге «Маяковский — новатор языка» писал: «С этой точки зрения интересно, напр., сопоставить объективно-утвердительный тон пушкинского «Памятника» и неизбежную форму обращения к слушателю, хотя бы очень далекому, которой начинает свой «Памятник» Маяковский:

Уважаемые товарищи потомки!..[2]

Речь идет о поэме «Во весь голос».

Маяковский — оратор, ритор революции в высоком смысле этого слова. Риторика у него — анализ, способ обновления ви́дения сущности вещи.

Трагедии Шекспира риторичны.

Маяковский, сталкивая образы, обновляя эпитеты, вводил человека в стройку нового мира, и так как мир только что создавался, то и тон поэзии был тоном спора и противопоставления.

Эта риторика огненная, как логика боя.

Когда подымают грузы времени, то шершавые веревки, к которым прикреплены тяжести, перекидывают, за неимением других блоков, через сердца поэтов.

Сердце сперва согревается, потом оно раскаляется, и огонь раскаленного сердца даже днем виден издали.

Анализировал Маяковский не только трудности боев и пятилеток, но и трудности любви.

Говоря об этом, Маяковский был противометафоричен.

---

[1] А. Блок, т. II, стр. 459.

[2] Г. Винокур, Маяковский — новатор языка. «Советский писатель», М. 1943, стр. 119.

В ряде сопоставлений он добивался прямого значения слова, которое в то же время было новым значением. Говоря про весны любви, он писал:

Их груз нерастраченный просто несносен.
Несносен не так,
для стиха,
а буквально.

Шутки Маяковского были тоже прямыми; это были шутки трибуна. Он перенес на эстраду политический спор — методы спора большевиков с меньшевиками на рабочих собраниях.

В своей поэзии он описывал новую любовь нового общества; она и существовала, но и не была, потому что она еще не была увидена.

Так долго не был найден радий, хотя радий и существовал. На том листике, на котором М. Складовская-Кюри записала об открытии этого элемента, от прикосновения рук ее остались следы радиоактивности, потому что она держала «открытие в руках». Сейчас, на Брюссельской выставке, этот листок лежал под счетчиком эманации: счетчик то приближается, то отдаляется, давая сигналы о том, что след величайшего открытия еще не изгладился с листка бумаги, на котором лежала великая трудовая рука первооткрывателя.

Он жил верно, не меняя любимых имен, не меняя своей дороги. Он шел впереди, не оглядываясь. Его стихи полны ощупыванием новых вещей и утверждением их.

В радости первооткрывателя есть молодость мира.

Прошло много лет, я не назову его Володя — он возражал, когда поэты после смерти Есенина называли его Сережа.

Я не хочу здесь цитировать стихи поэта, не хочу вырубать строки из поэм. Хочу только повторить: этот поэт всегда помнил о будущем, летел к нему, как птица домой.

Батюшков называл надежду «памятью о будущем».

Для романтика в поэзии существуют: воспоминание и надежда.

Для реалиста: настоящее и обычно горечь настоящего.

Для Маяковского: будущее не надежды, а реальность.

Знание будущего, радостной неизбежности его наступления, победы революции — сюжет его поэм; сущность поэм выясняется в картинах будущего.

Он ничего не хотел сочинять, хотел все сам увидеть и для этого поэтически воскресал в поэме «Человек». В поэме «Про это» говорит про будущее реально. В последней поэме гордо и печально: удивляясь на настоящее и говоря о нем «во весь голос».

Маяковский жил прежде всего для будущего и для будущей любви, которую он носил с собой и не знал, куда поставить, кому навсегда отдать. Эта любовь была большая, непереносимая. Она предназначалась не только себе и ей, но и всем. Он писал в 1926 году, в стихотворении «Домой»:

Пролетарии
приходят к коммунизму
низом —
низом шахт,
серпов
и вил,—
я ж
с небес поэзии
бросаюсь в коммунизм,
потому что
нет мне
без него любви...

О ГОРЬКОМ И О БУДУЩЕМ ИСКУССТВЕ

1

В геологии ученые очень интересуются контактами горных пород; интересуются также сбросами, говорят, что Волга течет по линии великого сброса древних отложений.

Не менее важны сбросы и контакты слоев культурных; и сбросы при смывании, и разрывы слоев жизни.

Алексей Максимович жил в первые годы революции на верхнем этаже дома на Кронверкском проспекте. Вход к нему шел по черной лестнице, через кухню. Большие, глубокие комнаты с вещами прошлого века. В столовой стояла новая, маленькая, переносная изразцовая печка, и от нее шла труба, первое колено которой при топке алело от накала. Как отапливался кабинет Алексея Максимовича, не помню. Вообще же квартиру отапливали старыми ящиками. Кабинет Алексея Максимовича был с одним окном; окно не замерзало — вероятно, не хватало разницы в температуре. Книжные полки низкие; книги, главным образом, по фольклору.

Алексей Максимович сидит в красном кресле, в теплом халате и в туфлях на толстой, многослойной, прошитой бумажной подошве.

За окном деревья парка перечеркивают снег низких, далеких крыш и расштриховывают внизу шпиль Петропавловского собора.

Жил Алексей Максимович Горький в первые годы революции трудно и напряженно и как бы ощупью. Мария Федоровна Андреева ему говорила, что он рассматривает кожу великана революции слишком близко. Приходили многие жалующиеся люди из дальних, хорошо известных Горькому мест. Места эти изменились, там воевали. Места те горели, пустели; еще ничего не строилось. Помню широкоскулую женщину с севера. Фамилия ее была, кажется, Семенова, прозвище — Ходя. Пришла она хлопотать о дальнем, пропадающем племени ламутов, которое когда-то хотел спасти ее муж. Женщина шла далекими дорогами и какую-то широкую реку прошла через сожженный мост: мост сгорел, а рельсы висели над ледоходом; она перешла и переползла по рельсам над широкой рекой.

Горький понимал значение таких переходов. Любил смелость, и умение, и любопытство. Он сам написал рассказ «Ледоход» — о смелом переходе через реку.

В старости он не потолстел. У него длинные, крепкие тощие руки и живот, сплетенный из плоских мышц. Он много на своем веку поднял тяжестей и промесил теста.

Я любил и люблю этого человека, который один способен был драться с толпой.

Не было до этого человека-художника, более влюбленного в прошлое, берегущего прошлое так, как золото берегут при промывке в драге, но идущего в будущее.

Назад вернуться нельзя и не надо, нельзя досмотреть того, что раньше тогда не увидел. Что не увидено тогда, то уже мною и не увидено. Но в те вечера у Алексея Максимовича в его кабинете и в большой комнате Ивана Ракицкого рядом, где стояли прямо на полу бирманские финифтьевые слоны величиной с большую собаку, где не были завешены окна, смотрящие прямо в холодную зиму, я слышал о литературе, которая только начиналась. Человечество изобрело огонь, долго-долго раздувало искру трута. Собирало валежник, ломало хворост. Шел дождь, а люди все раздували искру, стоя среди сырых папоротников на коленях. Дождь шел, все пронизывая. Костер на-

чинал разгораться; малиновое пламя побежало между корягами, потом оно окрепло и повеселело.

Так же горит огонь в маленькой печке в столовой Горького.

Открыта заслонка — Алексей Максимович греет руки. Электричества в комнате нет.

Алексей Максимович ждет: он считает себя сторожем у ворот будущего. Сейчас придет гений, сразу светом наполнятся комнаты, и настанет новая жизнь в искусстве. Я даже могу себе представить, как встанет старый писатель (дома его звали Дука,) как встанет Дука, проведет рукой по непоседевшему ежику, улыбнется синими глазами и скажет на «о», на круглое «о», которые покатятся, как колеса: «Вот и хорошо. Теперь вы напишете. О главном — о будущем».

О чем он беседовал с приходящими?

— Главное — не пропустить сегодняшнего дня. Надо не пропустить, записать и знать, что к чему идет, и знать главное — цель. Пишите не только то, что люди думают, а что они делают и для чего; без этого и мысли непонятны. Не бойтесь описывать счастье.

2

Когда Алексей Максимович начинал рассказывать, то из-за стола домашние часто расходились, потому что он много раз рассказывал одно и то же. Но рассказывал он каждый раз по-иному, все время отбрасывая лишнее, расчищая, создавая истинную логику существования этого факта во вселенной и значение его для будущего.

Так он рассказывал о своей бабушке, о знахарке-мордовке и о своих давних приятелях, в его рассказе все они казались такими же значительными, такими же талантливыми, как он. Не потому, что он их украшал, а потому, что он в них видел то, что на самом деле в них заключалось, то, чем они могли быть.

И Маяковский, когда цитировал поэта, часто ошибался.

— Ведь ты же ошибся.

Он отвечал:

— Нет, я его доработал, пока вспоминал.

Так писатель дорабатывает и жизнь, добираясь до стыка мыслей, до движущих жизнь противоречий.

Алексей Максимович тогда руководил «Всемирной ли-

тературой», увлекался китайцами, арабами, собирал нефрит, который весь потом подарил в Государственный музей. Восхищался Библией и уговаривал Шилейко заново перевести эту книгу, считая, что старый перевод уже совсем не годится. У него было ощущение, что вот жизнь только сейчас начинается и только сейчас возникает первое представление о цельном человечестве.

С заседаний издательства «Всемирная литература» он приходил заинтересованным, опечаленным, и оживленным, рассказывал о спорах сухого, надменного, напряженного Акима Волынского со спокойно-печальным Александром Блоком. Спор шел о гуманизме, о ценности человека, о жестокости завтрашних столкновений.

Горький, печально улыбаясь, продолжал рассказывать:

— ...там сидел один очень умный профессор, он домой торопился, так что на нем даже сюртук сердился, зачем мы его задерживаем. Нет у людей этого истинного, я бы сказал, эротического отношения к истине.

Горький знал литературу, гордился ею как человек, который понимает это дело и тем уже возвышен. Он говорил о творчестве как о высоком и всем необходимом деле. Русскую литературу знал превосходно, изумительно и памятью обладал такой, что мог, например, перечислить, точно зная содержание, романы Александра Вельтмана, у которого книг, вероятно, около пятидесяти, и помнил еще, что написала жена Вельтмана Елена.

Говоря о деревнях, через которые он проходил (разговор шел с молодым Петром Богатыревым, который в этих же деревнях недавно записывал сказки, сейчас Богатырев профессор), Горький, не путая, вспоминал через тридцать лет фамилии, имена и отчества хозяев так, как мы не забываем названий огромных гор. Жизнь для него была драгоценной и удивительной.

Русскую классику Горький любил. Чехова помнил наизусть страницами и цитировал, не справляясь.

О Толстом вспоминал постоянно и как будто споря.

— У Флобера мадам Бовари буржуазка, жена недоучившегося врача, посмотрите, какую мессу служит она своей любовью! А вот красавица Анна Каренина, красивый Вронский, а Толстой не позволяет им пройти лунной ночью по аллее, не хочет увидать, как им было хорошо. Он и смотреть не всегда хотел. Очки надевал редко и пригибался, когда писал, к столу.

Алексей Максимович, низко нагнувшись над столом, так, как нагибаются старые близорукие люди, показывал, как вычеркивал Лев Николаевич Толстой строку за строкой увиденную, обнаруженную красоту жизни.

Это была горечь за старую реалистическую литературу, упрек ей в аскетизме.

Писал Алексей Максимович в это время — и уже печатал из нее отрывки — книгу «Лев Толстой».

Про Толстого Горький всегда рассказывал, изумляясь ему. Вспоминал, как Лев Николаевич слушал в Крыму К. Д. Бальмонта. Бальмонт читал «Аромат солнца». Толстому стихи не нравились, он это показывал более чем открыто, но иногда его задевали отдельные строки, тогда он начинал смотреть серыми несмеющимися, очень внимательными глазами, как будто что-то новое вырезая из окружающего.

Рассказывал Горький о том, как изменялся в писании «Хаджи-Мурат».

В 1919 году я работал в газете (потом ее преобразовали в журнал) «Жизнь искусства». Здесь и начал печатать отрывки из своей книги «Лев Толстой» Алексей Максимович.

До этого он дома много рассказывал о Крыме, где он встретился с Толстым, и о Ясной Поляне.

Помню, как Горький летом 1919 года в белом зале Аничкова дворца (там был музей города) читал воспоминания о Толстом. Было тепло. Алексей Максимович снял пиджак; стоял в голубой рубахе, высокоплечий, крепкий. Читал спокойно о великом умении человека, о великой жажде правды и о том, как эта правда не была выяснена в своей сущности, не была завершена. За окном петербургское лето. Видно синее небо. Оно отражалось в стеклах открытых вовнутрь рам и голубым входило в зал.

Горький еще в 1902 году вел записки, живя в Олеизе, тогда, когда в Гаспре болел Толстой. Там встретились у Толстого Горький и Чехов.

Книги Горького написаны по-особому.

У нас многие пишут длинные романы, связанные тем, что герой, обычно — сам автор, живет очень долго и все вспоминает.

Можно ли так писать? Можно, если герой интересен, видит многое.

Горький в своих романах объединял видением ребенка, юноши и стареющего человека наблюдения, новеллистически законченные.

Он записывал не только то, что было, а вспоминал то, что нужно вспомнить для того, чтобы понять ход развития человека и общества.

Но он писал и не только так.

Книга о Толстом состоит из записей, из отрывочных заметок. Сюда же вставлено неоконченное, неотправленное письмо к В. Короленко. Во всей вещи нет ни единой строки, написанной для соединения кусков. Это мысли, соединенные, столкнутые друг с другом. Горький вспомнил их, нашел их, потому что переживал великое время. Старая культура кончилась, вернее — превращалась в иную культуру.

Горький летел как будто на другую планету, вырываясь из старой литературы, переосмысливая ее, беря с собой то, что нужно было для будущего.

Бог у Толстого не оказывается любимой темой.

Он как будто тяготится богословскими темами. Толстой не столько спрашивает, сколько допрашивает. «Как собиратель редкостей, он берет только то, что не может нарушить гармонию его коллекции» [1].

Но коллекции Толстого предназначены для будущего. Он болеет противоречиями прошлого и неохотно говорит о литературе, смотрит на нее...

Как души смотрят с высоты
На ими брошенное тело...

Толстой уже ушел из старой литературы. Он с любовью смотрит на Чехова, недоверчиво, но с любопытством оценивает Горького. Вспоминает собственное прошлое. Мерила оценки прошлого совсем не религиозные, не традиционные. Но забвения прошлого Толстой боится. Он говорит Горькому:

«— Вот и вы, — проживете жизнь, а все останется как было, — тогда и вы заплачете, да еще хуже меня, — «ручьистее», говорят бабы»... [2].

Слушал бесстрашные записи Горького другой человек, тоже пришедший к новому от старого, стремящийся свя-

---

[1] М. Горький, т. 14, стр. 299.
[2] Там же, стр. 277.

зать нити прошлого и нового, человек, уже оплакавший прошлое в «Возмездии».

У окна сидел Александр Блок. Очень внимательный и спокойный.

Горький читал спокойно, как будто даже не взволнованно, читал не уставая, и вдруг голос его прервался.

Он не заплакал, а остановился.

Прошлое, которое прекрасно будущим, судит нас. Иногда перед ним замолкаешь, не хватает дыхания.

Существовал русский великий критический реализм. Реальный Толстой, который внутренне был один, а хотел быть другим. Хотел быть тихим, умиротворенным, религиозным, благостным старцем, а был гордым, несчастливым и жизнелюбивым мужиком.

За несходством людей стояло и несходство эпох, и несходство будущего искусства.

Книга Горького о Толстом — книга о контактах и разломах.

Есть только один путь у современного искусства.

Алишер Навои говорил своим ученикам: «Если хотите растить розы — землею будьте, я говорю вам, будьте землею».

В этой книге автор отказывается от следования событийной последовательности. Записи идут не по порядку встреч — они переставлены. Весть о смерти Толстого является не концом, а композиционно-смысловой развязкой. В то же время вещь строго документальна. При сопоставлении горьковских записей с толстовскими дневниками, которых Горький знать не мог, получается раздумье друг о друге двух непохожих людей.

Разгадка Горького, что Толстой глубоко ранен в своих отношениях с женщинами, подтверждается длинной печально-аналитической записью Толстого, сделанной им немедленно после ухода Горького.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ ИСКУССТВЕ СОВЕТСКОГО СОЮЗА И ОБ ИСКУССТВЕ ЗАПАДА ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ

1

Когда фотографируешь, надо выбрать объектив, установить фокусное расстояние.

Нельзя, ничего не изменяя, с одинаковой точностью снимать близкое и далекое.

Так как киносъемка организовывает определенный кусок натуры или декорации, а не все то, что можно снять, то возможность расчленять обстановку и действие на отдельные части позволила уменьшить размеры декораций и их сложность, а в действии показывать основные куски, то есть смысловые его отрезки.

То же начали делать в Америке; это получило название монтажа.

Этот технический прием можно художественно использовать; тогда возникает выбор кусков действительности, создается программа исследования действительности через показ некоторых ее частей, выбранных так, как выбираются слова, так, как из событийного ряда судеб героев главы романа фиксируют главное.

Сопоставлять общее с частным мы можем, прибегая, так сказать, к метонимии, выделяя художественную деталь. Выбранная деталь будет значить не только то, что мы показываем, но и то, что обычно по смежности ей, так сказать, присуще, то, что ею вызывается в памяти и воображении.

Мы можем показывать действительность и метафорически — сравнивая.

В кино метафора обычно скрыта для того, чтобы не быть навязчивой. Скрытой метафорой является тот раз-

говор, который в фильме братьев Васильевых «Чапаев» сам Чапаев ведет с комбригом.

Картофелина причудливой формы оказывается заместителем командира в бурке, едущего на коне.

Дымящаяся трубка заменяет орудие.

Здесь метафора удается потому, что она сопровождается словом. Мы видим не только сходство сведенных предметов, а то, как это сходство оценивается в словах Чапаева, который объясняет, где должен быть командир и в момент опасности, и тогда, когда противник отброшен.

В каждом моменте боя у командира есть свое место, которое объясняется не храбростью (командир должен быть храбр всегда), а военной целесообразностью.

Метафорически обоснованный разговор потом служит разгадкой разных моментов в поведении Чапаева. Мы, видя рисунок кадра, вспоминаем в его контуре первоначальный показ и по-иному понимаем военное решение командира, важность этого этапа боя и оценку боевого момента Чапаевым.

Метафора здесь имеет движущийся характер, помогая познанию предмета в его движении. В данном случае познается сущность войны и военного поведения Чапаева.

Метафора-разговор начинает объяснять ряд ситуаций, служа к ним как бы метафорическим эхом.

Примеры метафорической детали труднее для анализа. Можно привести пример из ленты Пудовкина «Мать» — сценарий по роману Горького написан Н. Зархи.

Женщина сидит рядом со своим убитым мужем. Капают в таз капли из рукомойника.

Это выражает время и отчаяние. Не забудем, что звука в этой картине тогда не было. Образ ви́дения вызывал представление о медленном течении времени и о тишине рядом с покойником.

Вообще крупный план, в котором передавали часть того, что происходит в общем, подвигая в то же время все действие, был метонимией.

Переживание героя как часть общего явления заменяет и выражает общее.

Примеры развитой, многоступенчатой кинематографической метафоры — ледоход в «Матери» Пудовкина, сопоставленный с рабочей демонстрацией, или улыбка детей, показанная рядом с таянием снегов, с блистаньем солнца на лужах, наполнение водохранилища в «Поэме о море»

Довженко, сопоставленное с жизнью древнего селения, уходящего под воду.

Живут люди у старого Днепра, где жили скифы-пахари, где до скифов кругами у реки стояли плетеные хаты, где находят остатки керамики, которые мы называем трипольской культурой. Она древнее пирамид. Сколько времени живут славяне и праславяне у Днепра — мы не знаем. Время это исчисляется тысячелетиями.

Живут люди, создают песни, любуются на степь, выращивают детей, сажают деревья, собирают плоды. Вот стоит груша, которой несколько сот лет. На груше висит люлька, в ней качались дети многих поколений. Но нужно создать новое водохранилище: стране нужна энергетика, стране нужна вода для посева. И груша вместе со старыми домами, вместе с курганами должна уйти под воду моря.

Люди помнят свой корень, люди любят свою историю, и люди уходят со своих мест, потому что они еще более любят свое будущее, которое сами выбрали и создают. Море метонимически изображает новую культуру человечества, а старая культура в преодолении дается ступенями в истории семей, уходящих на новые места.

Все это сделано не внезапно. А. Довженко в ленте «Земля» умел показать смерть тракториста-передовика повторами, противопоставлениями и метонимиями старой песни. Он сопоставил смерть с бахчой, с цветущими деревьями, дождем.

В гробу несут убитого юношу; ветка, полная плодов, касается лица юноши и проходит под его подбородком.

Жизнь драгоценна, ее мы любим, но приходится умирать. Родные места драгоценны, но надо уходить. Люди уходят сами, уходят строить будущее.

Прошлое и будущее — величайшее из противопоставлений: это черта социалистического реализма.

Художественные осмысления старого иногда подготовляются долго, но всегда совершаются — осмысливаются — быстро.

Обрядовое действие обратилось в античную трагедию за несколько десятилетий. Переломы в искусстве осуществляются сосредоточенным сгущенным усилием, рождаемым переосмыслением жизни.

Новая идеология потребовала новых форм, которые появились и как переосмысливание, обобщение, превращение технических приемов.

В «Броненосце «Потемкине» один герой — сам броненосец, восставшие матросы. Второй герой — сочувствующий им город, народ.

Анализ героев идет путем новых художественных сцеплений и сопоставлений. Человек не исчез, но он не заслоняет собой толпы. Лес начинает появляться не заслоненным деревьями, а состоящим из деревьев.

Человек живет, как бы забывая о себе, но рядом с ним живет все окружающее. Мир не только переосмыслен, он увиден целиком в своем развитии.

Все было снято как будто без внесения личности художника: нет никакого сопровождающего текста, надписи коротки. Они читались зрителем и как будто были его голосом.

Но художник отобразил себя, выразил себя и увидел себя в самой объективной действительности, которая показана с предельной документальностью и в то же время с художественным пафосом и неожиданной изобретательностью.

Таковы картины Довженко «Арсенал», «Земля». В них природа и вся обстановка осмыслены людским к ним отношением, как бы отражают борьбу и симпатии людей, людей революции.

В Советской России не появилось искусства «потерянного поколения». «Потерянное поколение» на Западе во времени жизни синхронно с творчеством Горького, Маяковского, Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Шолохова.

Название школы обычно связывают с именем Ремарка — превосходного писателя, который в своем романе «На Западном фронте без перемен» показал гибель людей и надежд поколения.

Ремарк—немец, он принадлежит к писателям побежденного народа, но от имени «потерянного поколения» выступали многие писатели французы, англичане, американцы.

Это было поколение людей обезнадеженных, потому что тот путь, по которому они шли, оказался закрытым; осмотревшись, поколение пришло в долгое отчаяние.

«Потерянного поколения» в Советском Союзе нет, потому что и в той войне единственным моральным победителем оказалась Россия, которая стала Страною Советов.

Не надо думать, что представители направления социалистического реализма — люди, растворившиеся в коллективе; нет, они нашли себя в коллективе.

Это ясно в творчестве Маяковского; этого человека в его поэмах мы видим с его походкой, возрастом, ростом, складом губ, но видим вместе с вырастившим его народом.

Мы не говорим, что писатели «потерянного поколения» не представляют интереса для нашей страны.

У нас любят Хемингуэя, Ремарка.

«Три товарища» Ремарка — одна из любимых книг Москвы. Ее читают в старых, деревянных домах города и берут с собой, переезжая в новые дома, читают на стройках. Это книга о товарищах, книга о воле оставаться вместе, помогая друг другу; в ней потерянное поколение пытается защищаться.

Вообще в искусстве мало что проходит бесследно, так же как мало проходит до конца и в технике. Новое не вытесняет старое, а изменяет сферу его применения и функцию.

Дымили пароходы, но продолжали плыть и корабли под парусами, паруса даже стали для молодежи более красивыми.

Летят над страной «ТУ» нарастающих номеров, — я и сейчас, сидя над рукописью, слышу шум самолета, — но голоса тепловоза и электрички не умолкают.

2

То, что пишут китайские, американские, немецкие, арабские писатели, то, что пишут писатели Индии, писатели Африки, — это нужно для всего человечества. Можно даже сказать, что только сейчас вместо понятия культуры Европы, Азии, Африки заново и навсегда появилось представление об общечеловеческой культуре.

Мы не наследники отдельных демократически настроенных писателей, а наследники античной культуры, культуры Индии, культуры Египта и в то же время наследники Шекспира и Диккенса.

Это не означает, что мы всеядны, но дело в том, что мир един, как едино небо над нами, и выводы, которые делает человечество, основаны на общем труде человечества.

У истории много попыток, много решений, но есть общие выводы; то, что было сделано прежде, — это не собрание ошибок, а множество усилий в решении различных задач. Они создают переход к новым методам знания, новое приближение в познании действительности.

Мы хотим видеть путь своей жизни включенным в карту мира и миг своей жизни включенным в историю.

Есть сказка о том, как молодую мать и ее ребенка враги посадили в бочку и бочку бросили в море. Море шумело, носило молодого богатыря.

Пушкин богатыря этого назвал Гвидоном. В бочке слышен был гул волн; ощущалось движение волн; в ней была духота человеческого дыхания.

Человек несся стихией, но несся слепо.

Гвидон рос не по дням, а по часам. В неволе он научился только разговаривать и верить в себя; уперся в дно бочки, понатужился.

Он увидел берег нового мира, у берега трауром белел прибой побежденного богатырем моря.

Гвидон вышел на берег.

Теперь его уже интересует не бочка, а будущее — царица-лебедь, месть или прощение вины.

Он перешагнул через стадию слепоты и замкнутости.

Греки создали свое искусство на основании мифологии, которая для них была системой знаний, собранием программ для исследований человеческих отношений. Они понимали новое, применяя его к образам и решениям, выработанным мифологией, и двигались в будущее спиной, оглядываясь на старое.

Из разнообразных сказаний отдельных племен и городов, из разных версий жизни богов и героев, отразивших разные стадии человеческого сознания, творцы выбирали, переосмысливая, то, что было нужно для них, создавая эпосы и трагедии.

Так двигалось человечество, создавая те ступени, которые нас подняли.

Это прошло в истории, но не в искусстве; счастливое детство человечества нам нужно, но его нам недостаточно.

У нас иное отношение к действительности, чем у писателей времени критического реализма.

Это легче будет показать на примере.

3

Искусство вообще конкретно, а кроме того, я, к сожалению, не философ, а скорей художник, рассказчик, применяющий разные истории к сегодняшним случаям.

Диккенс прожил нелегкую жизнь. Он имел отца-неудачника и мать-фантазерку. Мальчику пришлось оклеивать этикетками банки с ваксой, что было однообразнее, чем путешествие по морю в наглухо забитой бочке.

Образы детства пошли за Диккенсом. Диккенс нередко исходил из своей биографии, но он как бы стирает ее, строя роман.

Честертон даже утверждал, что Диккенс с негодованием относился к людям, которые напоминали ему о его горьком детстве. Между тем горечь этого детства была обыкновенная.

Революционер гордится своим детством так потому, что он отсчитывает от него свой рост.

К. Федин пишет о воспоминаниях М. Горького «Лев Толстой»:

«Одна заметка воспоминаний меня очень развеселила. В ней Горький рассказывал, что Толстой любил задавать трудные и коварные вопросы, а лгать перед ним было нельзя.

«Однажды он спросил:

— Вы любите меня, А. М.?

Это — озорство богатыря: такие игры играл в юности своей Васька Буслаев, новгородский озорник: «Испытует» он, все пробует что-то, точно драться собирается. Это интересно, однако — не очень по душе мне. Он — черт, а я еще младенец, и не трогать бы ему меня».

Я подпрыгнул от восхищения, прочитав это «еще»· «а я еще младенец». Какая гордыня, — смеялся я, бегая по комнате в распахнутой шинели, — и где прорвалось! *Еще* младенец!..» [1]

Горький считал себя младенцем и в начале 900-х годов. Это был младенец Гвидон.

Дорос он в романах «Мать», «Детство», «В людях», «Мои университеты», вырос в «Климе Самгине».

Биографические повести Горького документальны.

На необычайность биографии Горького обратил внимание еще Чехов. Сам Горький не только записывает необычайную автобиографию, но настаивает, что все происходило так, как рассказано.

Он документирует свои рассказы.

---

[1] К. Федин, Писатель. Искусство. Время, «Советский писатель», М. 1957, стр. 68—69.

Когда Иван Бунин в эмигрантской газете написал, что биография Горького вымышлена и что она «никому в точности не ведома», Горький тогда, случайно получив письмо от А. В. Сластушенского, с которым служил когда-то вместе на железнодорожной станции Добринка, переслал письмо своему биографу И. Груздеву.

Алексей Максимович написал ему шутливо: «Вчера послал вам письмо телеграфиста ст. Добринка. Письмо это свидетельствует, что я — лицо действительно существующее, а не выдуманное М. Горьким, как утверждает И. А. Бунин» [1].

Горький-писатель имел право додумать детали своей биографии, поскольку она стала художественным произведением, но он отказывается от этого права, считая свою биографию как бы документом, который служит доказательством того, что человек может напрячься и вырасти.

Алексей Максимович, как я уже вспоминал, дома рассказывал одну и ту же историю много раз. Он не прибавлял выдумку к выдумке, а старался добиться четкости мотивировки действия людей.

Автобиография Горького — это правдивое его жизнеописание, необыкновенно точно проверенное самим автором.

Документальность как одна из черт социалистического реализма в этот период творчества Горького особенно им выдвигалась.

ХЕМИНГУЭЙ В ЕГО ПОИСКАХ ОТ ЮНОСТИ ДО СТАРОСТИ И СМЕРТИ

1

У И. Бабеля в пьесе «Закат» раввин, умный человек из старой Одессы, говорит, что «...бог имеет городовых на каждой улице, и Мендель Крик имел сынов в своем доме».

Дети могучего биндюжника ограничивают его свободу и жажду жизни.

Бог этого раввина — не крупный, но хитрый и беспощадный обыватель города.

В любом маленьком рассказе Хемингуэя эти городовые бога сковывают человека сейчас.

---

[1] И. Груздев, Горький и его время, «Советский писатель», М. 1948, стр. 515.

В рассказе «Недолгое счастье Фрэнсиса Макомбера» жена сперва презирает мужа-охотника и изменяет ему как трусу. После охоты, на которой муж не струсил, презрение жены становится неспокойным. Она его убивает из автомобиля выстрелом из ружья, потому что Фрэнсис перестал быть трусом и тем оказался опасным для обыкновенной стареющей женщины, которая хочет вернуться из Африки в свою обыкновенную жизнь.

Люди ограниченны и очень несчастливы.

У Хемингуэя есть рассказ «Кошка под дождем». Американская чета приехала в отель в Италию. Идет дождь. Американка стоит у окна, смотрит в сад: под окнами комнаты, скорчившись под зеленым садовым столом, от дождя укрылась кошка. Кошка старается сжаться в комок, чтобы ее не вымочило.

Женщина — героиня рассказа — тоже кошка под дождем, время отняло у нее все — веселость, женственность, длинные волосы; отняло любовь.

Женщина просит, чтобы ей дали хотя бы кошку как заменитель счастья и уюта.

«Американка смотрела в окно. Уже совсем стемнело, и в пальмах шумел дождь.

— А все-таки, я хочу кошку,— сказала она.— Хочу кошку сейчас же. Если уж нельзя длинные волосы и чтобы было весело, так хоть кошку-то можно?»

Кошку достать можно. Она даже будет мурлыкать.

Но человеческое сердце не утешится ни кошкой, ни морем, ни охотой на львов.

Человеку нужен связный и ощущаемый мир.

Кошку принес хозяин отеля.

Все вытеснено заменителями, даже поцелуи в романах и рассказах Хемингуэя — не поцелуи, а следы от губной помады, которые остаются около уха и на воротничках мужчин.

Жизнь показана не в причинной связи явлений и не в сходстве явлений. А только по смежности явлений. Как кровь, вылившаяся из сосудов инфильтратами, остается в организме, пока не придет смерть или выздоровление, так и рассказы Хемингуэя перебиваются иногда несвязными записями о прошлом, отрывками воспоминаний об огорчениях, опасностях и дальних дорогах.

Человек настолько одинок, что даже раздроблен; он потерял себя.

Ощущение изоляции героя, человека непонятого и ограбленного, — основная ситуация в романах и повестях Хемингуэя.

Человек говорит коротко, потому что его все равно не поймут, человек вспоминает отрывисто, потому что нет всеподчиняющей связи явлений. Герой не понят женщиной, детьми, он умирает одиноко, даже не успевая заметить смерть.

Утешение — вино и сознание ничтожества недостигнутого.

Человек остался один, и в романе «По ком звонит колокол» герой говорит сам с собой, самому себе пересказывает свою жизнь и сам себя утешает.

Хемингуэй героически одинок и все время хочет преодолеть одиночество. С детства он охотится, занимается боксом, путешествует. Он много бывал на войнах и вместе с другими людьми защищал человеческую справедливость.

Но после войн он искал отрады только в горах и в море.

Ущелья и море почти гарантируют одиночество.

Гарри Морган в повести «Иметь и не иметь» борется за возможность существования для своей семьи, рыскает по морю в одиноком катере, он теряет своего единственного полудруга и узнает, что одиночество не свойственно человеку. Оно только сперва возвращает ему спокойствие, но потом убивает.

Гарри бился за свою жизнь долго, изобретательно, ожесточенно.

Вот он лежит на палубе лодки, стараясь как можно дольше не умереть.

На нижней палубе лежат двое мертвых, третий человек там еще не добит, но он умрет.

Умирает и Гарри Морган — победитель.

Когда катер береговой охраны нашел лодку, раненый заговорил:

«— Человек, — сказал Гарри Морган очень медленно, — не имеет, не может, никак нельзя, некуда. — Он остановился».

Собравшись с силами, он говорит яснее:

«— Человек один не может. Нельзя теперь, чтобы человек один. — Он остановился. — Что бы ни было, человек один не может ни черта».

В сознании, как камни фундамента, лежат слова: не имеет — не может — никак нельзя — некуда.

Слово «человек» появляется, окруженное отрицаниями.

Старый реализм прошел с миром, который он отражает этими многими «не».

Отрицание — судьба не только Гарри Моргана. Одиночество, смерть, забвение — общий путь героев книг замечательного писателя.

Жена Гарри Моргана говорит в конце повести: «В этой проклятой жизни все узнаешь. Кажется, я уже начинаю узнавать. Просто внутри все умирает, и тогда все очень легко. Становишься мертвая, такая, как большинство людей почти всю жизнь. Наверно, так и нужно. Наверно, такой и нужно быть. Что же, у меня хорошее начало, если это нужно. Я думаю, так оно и есть. Я думаю, этим кончится. Ну что ж. У меня хорошее начало. Я ушла дальше всех».

Повесть кончается описанием идущего вдали танкера, который огибает «риф с запада, чтобы не расходовать лишнего топлива в ходе против течения».

Это последние слова произведения. Если бы повесть кончилась пейзажем, то можно было бы сказать, что писатель отпустил читателя в мир, в природу, но он кончает повесть тем, что деловое беспокойство чужих, не включенных в это им показанное человеческое страдание людей, бессмысленно продолжается.

Великан с головой пророка, воин Хемингуэй ходит по миру, как зверь по клетке с сетчатыми, прозрачными, очень упругими и непреодолимыми стенами.

Можно бросаться на стену, но она мягко отбрасывает.

Человек отделен от мира непреодолимой прозрачной и призрачной сеткой.

Не призрачны только невзгоды, дождь, под которым можно сжаться. Остаются только редкие вспышки храбрости и сознание, разрезанное на ломти.

2

В 1952 году Хемингуэй издал повесть «Старик и море». Писатель вернулся к морю, которое он так любил, к рыбам, которых он умеет ловить.

В океане есть даже рыба, которая носит имя Хемингуэя: он открыл одну из разновидностей рыб и написал

свое имя, таким образом, не только в литературе, но и в зоологии. Рыба названа «Neomarìnthae Hemingwayi».

Герой Хемингуэя постарел, он старше самого Хемингуэя.

Старик не раздавлен жизнью: во сне он видит львов, и тогда, когда после многих страданий, описанных в повести, старик утратил свою добычу, все кончается словами: «Наверху, в своей хижине, старик опять спал. Он снова спал лицом вниз, и его сторожил мальчик. Старику снились львы».

Старик один плывет в море. Одиночество достигло абсолюта: мальчик остался на берегу, старик один на широкой груди моря. Одинокий, обожженный солнцем, голодный, он борется с громадной рыбой.

Борьба человека с природой дана в кристаллически чистом виде; человек показан совершенно одиноким, хотя с природой борется не человек, а человечество.

Человек не может быть совсем один.

Старик Хемингуэя разговаривает с собственными своими руками и со своей головой.

«Старик осторожно взял бечевку, стараясь, чтобы она не попала ни в один из свежих порезов, и переместил вес тела таким образом, чтобы и левую руку тоже опустить в воду через другой борт лодки.

— Для такого ничтожества, как ты, ты вела себя неплохо, — сказал он левой руке. — Но была минута, когда ты меня чуть не подвела».

Идет долгая борьба с рыбой и короткие разговоры старика со своими последними союзниками.

«Тяните! — приказывал он своим рукам. — Держите меня, ноги! Послужи мне еще, голова! Послужи мне. Ты ведь никогда меня не подводила».

Хемингуэй передает могучему старику свое ощущение мира, свой опыт человека, который видит, как люди, овладевая, убивают.

Звезды и солнце тоже становятся объектами охоты и убийств.

Старик говорит в пустом море, борясь с исполинской рыбой — она длиннее лодки на два фута.

Он не против чудовища:

«— Рыба — она тоже мне друг, — сказал он. — Я никогда не видел такой рыбы и не слышал, что такие бывают. Но я должен ее убить. Как хорошо, что нам не приходится убивать звезды!

«Представь себе: человек что ни день пытается убить луну! А луна от него убегает. Ну, а если человеку пришлось бы каждый день охотиться за солнцем? Нет, что ни говори, нам еще повезло», — подумал он».

3

В раздробленном, не забывающем о своих границах, мятущемся и бесперспективном мире живут многие писатели за рубежом.

Иногда они вырываются из этого мира, но ехать надо далеко — в Африку, в море или на войну, остающуюся чужой, но в ней шум смерти заглушает шум внутренней неполадки. Иногда же они сами начинают записывать «помехи» восприятия мира.

Вот на улице сидит воробей. Ему холодно. Он присел на лапы, чтобы согреть свои тонкие пальцы. Он ерошится. Все это — попытки маленького теплокровного организма сохранить свой строй среди изменяющегося мира. Это борьба за свою жизнь. Но если описать воробья без мороза, без погоды, без весны, без коротких полетов с дерева на землю и обратно, то получится замкнутый мир, мир более тесный, чем мир воробья. Получится мир мокрицы.

Мир дается скрипом раздавленной души. Регистрирующий аппарат — сознание — познает не окружающее, а шум внутренних неполадок.

Вот почему так настойчиво советские писатели говорят о социалистическом реализме, о познании своего близкого, но положенного на карту всего мира, о литературе, направленной на будущее, учитывающей дорогу человеческих усилий, знающей нетщетность труда.

Тот путь, который привел Хемингуэя к славе и одиночеству, — путь не единственный. Есть другие дороги и выходы — главные и труднодоступные, хотя и проходимые.

Писатель через многие промежуточные связи или прямо связан с человеческой культурой, с борьбой человечества за познание и ощущение мира.

Хемингуэй говорил про каторгу Достоевского: «Писатель закаляется в несправедливости, как закаляется меч» («Зеленые холмы Африки»).

Хемингуэй видел много несправедливости и хорошо закален.

Знает Хемингуэй и Льва Толстого, но частично.

В той же книге он пишет: «Было жарко карабкаться по песчаному склону ущелья, и я был счастлив, когда лег на спину в тени деревьев и принялся за «Севастопольские рассказы» Толстого».

Что получает писатель от писателя?

Не образцы: так называемая теория заимствования создана людьми, для которых горы книг заслонили дороги мира.

Хэмингуэй горы и море видал; он учится у других писателей методам исследования.

Толстой его научил многому.

Учился он и у Тургенева, у Манна, Стендаля.

«У меня все еще была севастопольская книжка Толстого, и в том же томе я читал повесть, которая называется «Казаки» и которая была превосходна. В ней была летняя жара, комары, чувство леса в различную пору года, и эта река, через которую верхами переправлялись татары, и я жил в этой России опять.

Я думал, насколько реальна для меня Россия времен нашей Гражданской войны, так же реальна, как любое другое место, как Мичиган, или прерии к северу от города, или лес вокруг фермы Эванса, — я знал, что жил там благодаря Тургеневу, так же, как я бывал в семье Будденброков, как лазал в окно в «Красном и черном»...»

Чему же научился Хемингуэй у Толстого и у всей русской литературы?

Он не научился забывать себя.

Тяжело ходить, если к ноге твоей приковано ядро. Если даже разобьешь цепь, то в походке останется манера подтягивать ногу, чертя ею длинные полосы по дорожной пыли.

Надо жить для себя, но нельзя все время думать о себе.

Хемингуэй — пленник жизни и пленник самого себя. Для того чтобы получить иллюзию свободы и уйти от пепла ощущений, от пожарища жизни, он уходит в море, в горы, в зеленые холмы Африки.

Эти места кажутся живыми, потому что они очень удалены.

Но ведь можно жить иначе, даже в путешествии.

Толстой в одном наброске (не опубликованном при его жизни), описывая переход через Альпы, объясняет, для чего он взял с собой мальчика в дорогу.

Он взял с собой слабого для того, чтобы не думать о себе. Объясняет он это, как мы уже видели, так: «Я убежден, что в человека вложена бесконечная не только моральная, но даже физическая бесконечная сила, но вместе с тем на эту силу положен ужасный тормоз — любовь к себе, или скорее память о себе, которая производит бессилие. Но как только человек вырвется из этого тормоза, он получает всемогущество. Хотелось бы мне сказать, что лучшее средство вырваться есть любовь к другим, но к несчастью это было бы несправедливо. Всемогущество есть бессознательность, бессилие — память о себе. Спасаться от этой памяти о себе можно посредством любви к другим, посредством сна, пьянства, труда и т. д., но вся жизнь людей проходит в искании этого забвения. — Отчего происходит сила ясновидящих, лунатиков, горячечных или людей, находящихся под влиянием страсти? Матерей, людей и животных, защищающих своих детей? Отчего вы не в состоянии произнести правильно слова, ежели вы только будете думать о том, как бы его произнести правильно? Отчего самое ужасное наказание, которое выдумали люди, есть — вечное заточение?» [1]

Забыть себя, в любви жить не с собою, а с любимой, на войне жить не страхом за себя, а мыслью о сражении и сказать в поэзии, как Маяковский:

Умри, мой стих,
умри, как рядовой,
как безымянные
на штурмах мерли наши! —

это означает — стать свободным.

Свободен Эйзенштейн в «Броненосце «Потемкине», потому что он рассказывал не про себя и не для себя и поэтому был тогда виртуозен, изобретателен, свободен, понятен и мог изменять жизнь, обнажая ее противоречия и показывая ее сущность.

Борьба за будущность человечества освобождает.

Титан Прометей остался свободным, когда гнев богов приковал его к кавказской скале; трагедия Эсхила написана про свободу. Не думай о себе — и станешь свободным. У тебя появится новое качество, которое многих удивит, — оптимизм.

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 5, стр. 196.

Кошка под дождем и американка в отеле не свободны: они сидят в прозрачной клетке, отъединяющей их от мира.

Хаджи-Мурат погибает свободным: его смерть не похожа на гибель Гарри Моргана. Он бежит не для того, чтобы спасти своего сына и свою семью.

Истинная причина подвига часто непонятна для самого героя произведения, но в сцеплении частей композиции произведения она понятна читателю.

Хаджи-Мурат вернулся в горы, чтобы оказаться со своими, потому что понял жизнь, рассказывая, узнал, что судьба народа важнее для него, чем ненависть к Шамилю.

Хаджи-Мурат сражается, вспоминая о песне и смутно представляя, что он делает что-то достойное.

Он сопротивляется до конца, забыв себя.

Герои Хемингуэя не могут забыть себя, и солнце им враждебно.

Путь социалистического реализма не выдуман и не сейчас возник, он — путь для человечества; он неизбежен; он двигается вперед, осознавая себя.

О КАЗАЧЕСТВЕ И О КРЕСТЬЯНСТВЕ

Толстой видел в России крестьян и дворян, почти не замечая рабочих и разночинцев. Основной причиной неустройства жизни крестьянства он считал безземелье.

Если бы было много земли, принадлежащей крестьянским патриархальным семействам, крестьянство могло бы существовать счастливо. Мы не скажем — развиваться; крестьянство еще рассматривалось Толстым как нечто не расчлененное и не изменяющееся.

В «Войне и мире» Толстой писал, что Наполеон потому проиграл войну, что Влас и Карп не подвезли сена французским обозам. Влас и Карп, таким образом, могли сами по себе победить Наполеона. Деятельность Кутузова — деятельность кажущаяся, само крестьянство достигает успехов.

Идеальным крестьянством для Толстого было казачество, как крестьянство без помещика.

Дворянин Оленин с завистью рассматривает жизнь гребенских казаков, как недостижимый идеал.

Понимая, что история делается трудящимися, теми, кто добывает хлеб и пушнину, Толстой в то же время счи-

тал, что крестьянство — это *все* трудящиеся, иных нет и не должно быть.

Поэтому 2 апреля 1870 года Толстой записал в дневнике:

«Вся история России сделана казаками. Недаром нас зовут европ[ейцы] казаками. Народ казаками желает быть. Голицын при Софии ходил в Крым, острамился, а от Палея просили пардона крымцы, и Азов взяли 4000 казаков и удержали,— тот Азов, к[оторый] с таким трудом взял Петр и потерял» [1].

Можно даже прибавить, пользуясь материалами, неизвестными еще Л. Толстому, что петровские галеасы, галерный флот и брандеры, построенные с большими усилиями под Воронежем, не сыграли роли во взятии города.

Эскадра, разделенная на отряды, шла под парусами, помогая ходу веслами, по Дону, мимо городков, монастырей.

Вышла в степь, прошла мимо казачьих городков — Решетов, Вешки.

Петр взял девять галер и сорок казачьих лодок, присоединившихся к нему в пути, и остановился в рукаве Малая Кутерьма — «для осмотрения мелей» и для разведки противника.

Петр ждал, что у турок на рейде ниже Азова стоят два корабля.

Турецкий флот после осмотрения показался Петру грозным.

Утром 21 мая 1696 года Петр приехал к Гордону и объяснил ему свое несколько изумительное возвращение тем, что на взморье стоят не два турецких корабля, а 20 галер и кораблей, а также большое число легких судов.

Но в отсутствие Петра, 20 мая, казаки, оставшиеся после ухода галер в устьях Тихого Дона на своих ладьях, напали, под предводительством атамана Фрола Минаева, на турецкий флот, сожгли двадцать четыре судна, а остальные рассеялись по морю, шесть судов протоками прорвались к Азову.

Сам Азов также был взят казаками. Взяли они крепость самовольно. Было донесено Петру, что казаки «с себя пеню (вину), что пошли на вал своевольно, без указу, не согласясь с московскими войски, сваливают: не

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 48, стр. 123.

могли де мы дождаться от шатра (т. е. из шатра главнокомандующего) указу, когда нам идти к приступу, а гуляем де слишком две недели даром, а многие де из них гладом тают, истинно де многие милостыни просили, для того, не дождався указу, и пошли на приступ собою»[1].

Турки выбили казаков из Азова, но те закрепились на валу, и город сдался, хотя казакам и пришлось извиняться за своевольность победы.

Казачьи войска, часто подкрепляемые крестьянским ополчением, были храбры. Казачество в малой войне было опытно и умело пользоваться в войне не только кавалерией. Но Степан Разин победить Москвы не мог, и войска Пугачева из-под Казани разошлись на полевые работы.

В казачьих войсках всегда шли раздоры богатых казаков с бедными; на этой глубокой розни раскалывались казачьи походы.

Так зажиточные казаки выдали Пугачева Москве.

Народ казаками стать не мог, и крестьянство, какие бы подвиги оно ни свершало, создать свое государство не было в состоянии.

Недаром в повести Гоголя «Тарас Бульба» Тарас говорит с горем о том, что иные из казаков торгуют своими братьями, как скотиной.

Книга «Тихий Дон» Михаила Шолохова рассказывает о Доне, о казачестве, но в то же время это книга о крестьянстве.

Казачество Шолоховым показано в его противоречивости.

Шолохов в начале шестой части пишет:

«В апреле 1918 года на Дону завершился великий раздел: казаки-фронтовики северных округов — Хоперского, Усть-Медведицкого и частично Верхне-Донского — пошли с отступавшими частями красноармейцев; казаки низовских округов гнали их, теснили к границам области.

Хоперцы ушли с красными почти поголовно, усть-медведицкие — наполовину, верхнедонцы — лишь в незначительном числе.

Только в 1918 году история окончательно разделила верховцев с низовцами. Но начало раздела намечалось еще сотни лет назад, когда менее зажиточные казаки се-

---

[1] Акад. М. М. Богословский, Петр I. Материалы для биографии, Огиз, 1940, стр. 330.

верных округов, не имевшие ни тучных земель Приазовья, ни виноградников, ни богатых охотничьих и рыбных промыслов, временами откалывались от Черкесска, чинили самовольные набеги на великорусские земли и служили надежнейшим оплотом всем бунтарям, начиная с Разина и кончая Секачом.

Даже в позднейшие времена, когда все Войско глухо волновалось, придавленное державной десницей, верховские казаки поднимались открыто и, руководимые своими атаманами, трясли царевы устои: бились с коронными войсками, грабили на Дону караваны, переметывались на Волгу и подбивали на бунт сломленное Запорожье».

Шолохов не идеализирует казачество, как это делал Толстой в своей записи; он видит в казачестве его противоречия и потому может описать и казачество, и русскую революцию.

Книга Шолохова построена на многих кругах анализа; общим планом дана русская революция, ее перипетии. Стиль этих частей, говорящих о борьбе с белыми, похож на военные сводки.

Ближе и более детально дано само Войско Донское в его противоречии.

Еще ближе дается хутор Татарский; в нем развернуты истории семейств Мелеховых и Астаховых и еще немногих. Из этого всего выделяется крупным планом история Григория и Аксиньи.

Рассказ идет все время на укрупняющихся метонимиях.

Часть, взятая вместо целого, углубляет познание целого. Мы через Мелехова и его колебания видим трудность решений для крестьянина.

У крестьянина-казака нет малоземелья, он несравненно меньше угнетен помещиком, обижен им; но и он себя противопоставляет помещику и офицеру, и у него нет другого пути, чем с русским революционным народом.

ИСТОРИЯ, ДОКУМЕНТ И БИОГРАФИЯ

1

Искусственно воспитанный царским правительством консерватизм казачества создает слепоту Мелехова; казак хуже других понимает свое положение в мире, он слепее

мужика из Центральной России; Шолохов даже сравнивает Григория Мелехова с зафлаженным волком. Есть такой способ охоты — волка окружают веревкой, к которой крепятся тряпочки. Ограда широка и как будто слаба, но она создана человеком, она страшна, и волк ходит вдоль веревки, смотрит на страшные тряпочки и поворачивается обратно к балкам, оврагам, перелескам, в уже простреливаемую глушь. Но это только часть анализа.

История Григория Мелехова исследована писателем во многих кругах искания выхода. Мы видим, как изменяется человек, как пересоздается его мироощущение.

Сперва мы узнаем его боевую повадку, мельчайшие подробности его способа управлять конем и рубить шашкой. Мы видим бесполезность его храбрости и безуспешность любви.

Но в то же время мы видим очищение его любви, и в этом мы узнаем его, может быть, больше, чем самих себя.

В отличие от старых романов, в романе Шолохова часто и точно используется документ.

Мы видим живых людей, семейные отношения, рассматриваем человеческую судьбу с такой подробностью, при которой она обычно выпадает из истории, но в этом романе судьба человека проходит через ворота истории, проходит через нее, как пробегают нити в сложном ткацком станке, укладываясь в узор.

Но человек в романе ответствен за историю. После многих стычек и столкновений мы видим, как приходит гражданская война в форме оформленной бумагами расправы своих со своим в станицу.

Приводятся документы убийства, оформленные постановлением от 27 апреля (10 мая) 1918 года; документ подписан выборными от хуторов Каргиновской, Боковской и Краснокутской станиц. Мы читаем подписи убийц и список приговоренных, состоящий из семидесяти пяти имен. Судьбы нам знакомых людей проходят теперь через документы, которые обращаются в медленно показываемую картину озлобления, унижения и страха убийц, историю твердости и отчаяния казнимых.

Мы видим в третьей книге гибель двадцати пяти коммунистов, выданных повстанцам Сердобским полком.

В семье Мелеховых оказываются убийцы. Дарья, которая цвела у дороги, как белена, и нехитро удовлетворяла свои желания, добиваясь не счастья, а наслаждения,

Дарья оказывается убийцей, не то мстя за мужа, не то оступаясь в позволенную, поощряемую жестокость.

Судьбы людей пробегают через ущелья фактов, и нить судьбы прошивает на наших глазах узор, исторически точно указанный.

Благодаря такому строению и время романа «Тихий Дон» течет по-разному, и организовано оно сложно.

2

В первой части действие романа развивается медленно, описывается происхождение семьи Мелеховых.

Само время станичное определено временами года — дождями, снегами и сезонностью работ.

Масштаб описания изменяется с войной; война сперва дается в восприятии рядового, которого гонят на фронт; она не охватывается сознанием героя.

Четкие контуры времени в роман вступают с революцией; они сперва похожи на четкие линии нераскрашенной карты.

Описываемые явления отодвинуты, зато время их дается с чрезвычайной точностью.

Приведу несколько примеров.

Время обычно указывается точно в начале главы, причем тут же называются действующие лица, — например, в 4-й части, книги второй, сказано:

«Шестого августа начальник штаба верховного главнокомандующего генерал Лукомский, через первого генерал-квартирмейстера ставки генерала Романовского, получил распоряжение о сосредоточении в районе Невель — Н.-Сокольники — Великие Луки 3-го конного корпуса с Туземной дивизией».

Точность приказания прикрывает тайну заговора Корнилова и отмечает дату начала наступления контрреволюции.

Если в середине главы приводится документ, то его датировка заменяет начальную датировку главы:

«После того как калединцы потрепали революционные казачьи части, Донской ревком, вынужденный перебраться в Миллерово, отправил на имя руководителя боевыми операциями против Каледина и контрреволюционной Украинской рады декларацию следующего содержания:

«Харьков. 19 января 1918 года. Из Луганска, № 449, 18 ч. 20 м. — Донской казачий военно-революционный комитет просит вас передать в Петроград Совету Народных Комиссаров следующую резолюцию Донской области».

Иногда длинное перечисление действующих лиц и точная датировка необходимы для того, чтобы подготовить появление неожиданного документа, все переосмысливающего.

«15 мая атаман Всевеликого Войска Донского Краснов, сопутствуемый председателем совета управляющих, управляющим отделом иностранных дел генерал-майором Африканом Богаевским, генерал-квартирмейстером Донской армии полковником Кисловым и кубанским атаманом Филимоновым, прибыл на пароходе в станицу Манычскую».

Атаман Всевеликого Войска Донского Краснов, имя которого упомянуто в начале главы, характеризуется дальше документом, которым опровергается все казачье отношение к войне и родине: это документ измены. Атаман донского казачества, русский генерал, титул которого дан с такой иронической обстоятельностью, пишет германскому императору заискивающее письмо с ложной прямотой предложений и просьб.

Все закреплено документом, который освещен пламенем жизни людей, сжигаемых изменой Краснова.

Краснов лжет, отрицая историю и отделяя себя от России.

«Тесный договор сулит взаимные выгоды, и дружба, спаянная кровью, пролитой на общих полях сражений воинственными народами германцев и казаков, станет могучей силой для борьбы со всеми нашими врагами».

Такая документация художественна только потому, что рядом с ней мы видим тщательнейший и поэтический анализ отдельного человека, противопоставленного этому жестокому времени — датам.

Трагизм судьбы человека, которая проходит перед нами, увеличивается тем, что мы знаем, как все изменяется вокруг человека, активного, сильного и виноватого. Григорий — сильный человек, но он, как волк, офлажен заговорами, сделками и интервенциями государств с разными пестрыми флагами.

В судьбе Григория нет примышленного. Она выделена из истории без внесения чего-нибудь чужого, не здесь и не тогда случившегося.

ГРИГОРИЙ МЕЛЕХОВ И АКСИНЬЯ

О ступенях любви

В частном мире Григория Мелехова сказывается поворот пути человечества. Мелехов — несчастливый человек: он не может забыть себя и свое хозяйство, не может прийти окончательно к революции трудящихся и постепенно становится одиноким.

Донское Войско превращается в армию повстанцев, армия повстанцев тает и превращается в банду; банда распадается.

Один Григорий не может ничего.

Но он идет по долгим дорогам. Его относит от настоящего пути ветром прошлого, но будущее, которое изменяет всю страну, весь мир, и его изменяет.

Это не спасение Мелехова, но разрешение трагедии.

Роман между Аксиньей и Григорием Мелеховым начат просто и прямо. Зашел Григорий к соседям: «В кухне на разостланной полости спит Степан, под мышкой у него голова жены.

В поредевшей темноте Григорий видит взбитую выше колен Аксиньину рубаху, березово-белые, бесстыдно раскинутые ноги. Он секунду смотрит, чувствуя, как сохнет во рту и в чугунном звоне пухнет голова».

Аксинья просыпается: «Осталось на подушке пятнышко уроненной во сне слюны; крепок заревой бабий сон».

Все начато с самого простого. Аксинья дается без всякой поэтизации женщины. При второй встрече: «...ясно вылегала под рубахой продольная ложбинка на спине. Григорий видел бурые круги слинявшей под мышками от пота рубахи...»

После такого введения героини в роман рассказывается ее предыстория: она была изнасилована родным отцом в семнадцать лет.

Муж Аксинью бьет. Женщина прихвачена мужской рукой под мышку. Она вся во власти хозяина-мужа. Отношения между Мелеховым и Аксиньей тоже описаны очень сурово: «Он упорно, с бугаиной настойчивостью, ее обхаживал. И это-то упорство и было страшно Аксинье».

Григорий наезжает на Аксинью конем:

« — Что ж ты меня конем топчешь?

— Это кобыла, а не конь».

Сближение дано по-звериному: «Рывком кинул ее Григорий на руки — так кидает волк к себе на хребтину зарезанную овцу...»

В искусстве доходит до читателя не одно какое-нибудь высказывание, не одна картина, а сцепление высказываний.

Писатель ведет читателя по лабиринту сцепления, открывая в обычном и грубом необычное и правдивое.

Аксинья чувственно любит Григория. Он легко от нее отказывается, оскорбляя ее привычной похабной пословицей:

« — Сучка не захочет — кобель не вскочит».

Но не само оскорбление важно, важно равнодушие, когда Аксинья ждет решения Григория об уходе ее с ним от мужа и готова даже на убийство мужа. Григорий начинает:

« — ...Надумал я, давай с тобой прикончим...»

Аксинья додумывает про себя страшные слова: «...прикончим Степана», — но он досадливо облизал пересохшие губы... — и добавляет обычное и тоже страшное: « — ...прикончим эту историю. А?»

История не приканчивается, хотя Григорий и сосватан и связан с неправящейся, но привлекательной и хорошей женщиной. Он уходит от жены и от своего хозяйства с Аксиньей на службу к чужим господам Листницким.

Он любит Аксинью. Она для него пахнет не только знакомым запахом пота, но и цветком-дурнопьяном. Но любящие еще не увидали своей любви.

Все начато с самого простого, и все не может кончиться, становясь все более человечным.

Степан встречается в бою с Григорием. Григорий выручает соперника, как в песне, в предании: уступает ему своего коня.

Он уже песенно хороший человек, но он еще не новый человек.

После долгих войн, напрасных подвигов, случайной крови, окопной грязи меняется отношение Григория к Аксинье. Изменяется даже память о ее запахе. Он вспоминает о женщине во время войны, когда глядит на дымный костер дотлевающих в небе Стожаров: «...Большая Медведица лежит сбоку от Млечного Пути, как опрокинутая повозка с косо вздыбленным дышлом...»

Здесь обновлено народное название созвездия Большой Медведицы — Воз. Человек увидел созвездие и как буд-

то бы еще раз удивился тому, что название и на самом деле передает фигуру расположения звезд.

Над Григорием великое, как будто впервые им увиденное и в то же время свое, казачье небо. Он и здесь вспоминает «дурнопьяный, тончайший аромат Аксиньиных волос».

Это и то и не то, что было прежде.

Но впереди — разочарования и долгий поиск выхода из зафлаженной ловушки контрреволюционного восстания.

В войну Григорий видит жестокость и глушь войны.

Я воевал в ту войну, я ее видел. Нет ничего более глухого, чем кусок окопного фронта. Мир здесь как будто кончается, отрезан. Окоп сырой. Невысокая насыпь, над которой нельзя поднять головы, потому что свистнет пуля. Винтовки снайперов и пулемет отрезают край окопа, кончают его, и как из-под воды смотрят люди на врага через перископ.

Но нам в перископ ничего не показывали: мы были солдатами. Глухо и сыро, как у самого глухого забора. Вот в этой глуши жил Григорий Мелехов. Потом пришли слухи — началась революция, которая сняла этот забор.

Мир стал большим, широким, и казалось, что дороги через иные страны пойдут прямо, что ничем не будут они заставлены. Что можно будет идти через Германию во Францию, все время встречая друзей, и что дальше откроется Гренада, которую надо освободить казаку или красноармейцу какой-то глухой волости.

Автор этой книги здесь вспоминает не о себе, а о гражданской войне и о рассказах товарищей по караулу на берегу пустого Днепра, около села Тегинка

Я не знаю, расскажу ли факт или легенду, но вот что я слышал на Днепре, тогда, когда последний раз на нас наступал Врангель, ночью на глухом фронте, где я красноармейцем около Тегинки стерег Днепр. Было нас, красноармейцев, по-моему, не больше двух человек на километр. Вот тут, сменяясь, я услыхал правду или легенду про Козьму Крючкова.

Козьма Крючков перерубил четырнадцать или около того немцев, — взаправду или прихвастнул. Сделали его

газетным героем; напечатали портрет — усатый и, вероятно, непохожий — на папиросных коробках и сотворили из него ложный образ патриотической героики. Слово потом даже пошло: козьма-крючковщина. Вот что рассказали мне в воинской части.

Там еще не было новых песен: пели на мотив «Спаси, господи, люди твоя» песню о «Варяге» — и понятно, почему пели: мелодию церковного песнопения, — а мелодий помнили мало, — использовали, переосмысливая. Слов новых песен создать не успели.

У безмолвного, пустого от войны, как пусты слепые глаза, Днепра рассказали мне про Крючкова. Говорили, что Козьма Крючков пошел в Красную Армию и стал красным казаком и что его сильно дразнили тем, что он Козьма Крючков. Казак, уже немолодой, хороший конник, хороший рубака, а живет как человек с пришитым бумажным хвостом. Все люди как люди, а он хотя и красный конник, но все же Козьма Крючков с папиросной коробки.

Раз гнали красные белых до реки — имя той реки не вспомню. Белые казаки успели погрузиться на плот, довольно большой; на плоту было семь конников; Козьма Крючков гнался за белыми с отрядом, первый вылетел на берег, прыгнул с конем своим на плот. Плот отчалил. Прибило плот к берегу километров десять — двенадцать ниже, лежали на плоту восемь трупов людей и лошади порубленные. Среди зарубленных мертвым лежал Козьма Крючков.

Мне захотелось об этом здесь вспомнить, потому что в том давнем рассказе есть уважение солдата к хорошему коннику и представление, что настоящий боец должен попасть, хоть под конец, в Красную Армию.

Может быть, и было так, и Козьма Крючков в самом деле в последний раз бился с белыми на крутящемся, никем не управляемом плоту, несомом неведомой рекой, бился за свою правду.

Так что и Козьма Крючков, по солдатской прикидке, должен был перемениться.

Григорий Мелехов иначе переменился: он переменился не только в бою, но и дома.

Чем дальше, тем больше изменяется он, и станица вокруг него снимает с себя изношенные навыки.

Время бежало, перемывая людей, обнажая не столько старую жестокость, сколько человечность нового.

Возвращаюсь к рассказу о ступенях любви Григория к Аксинье

Григорий ушел на войну, Аксинья изменила ему не легко, но бездумно с господским сыном — офицером Евгением Листницким. После того как Григорий избил разлучника, Аксинья все же возвращается к Евгению.

Такова еще не преодоленная тогдашняя правда жизни.

Даже позор не уничтожает любви. Но Евгений женится.

Аксинья принуждена была покинуть барский дом. Она вернулась к мужу, Степа́ну.

Идет гражданская война. Возвращается Григорий.

Изменилась жизнь. Снова встречаются любящие в изменившемся мире. Глаза людей начали видеть то, что они раньше не видели. Появился пейзаж, увиденный человеком.

«Григорий перевел взгляд с лица Аксиньи на Дон. Затопленные водой бледноствольные тополя качали нагими ветвями, а вербы, опушенные цветом — девичьими сережками, пышно вздымались над водой, как легчайшие диковинные зеленые облака. С легкой досадой и огорчением в голосе Григорий спросил:

— Что же?.. Неужели нам с тобой и погутарить не об чем? Что же ты молчишь?..»

Аксинья отвечает:

« — Деревцо-то — оно один раз в году цветет».

Но в искусстве единая весна любви многократна.

Люди встречаются вновь иными, обогащенными. Есть выражение «простой человек». Но ведь простой человек — большой человек, потому что простой человек своими руками строит жизнь. Рассказать про простого человека, сделать его не орнаментом, внимательно пересмотреть его любовь, да не давая ее второй, подсобной, полушутливой линии, — это очень трудно.

Сходили леса и вырастали заново, падали и вырастали города, покамест простой человек был описан в истинной своей сложности.

Описан не оправданным в своих винах, потому что простой человек — великий человек; он за все отвечает.

Ведь он умеет видеть догорающий в небе дымный пламень созвездий и узнать в небе звезды, приблизив их, сде-

лав их как будто обстановкой великого человеческого жилья.

Аксинья стареет. Но дело не только в молодости человека, но и в том, с какой силой и чистотой он воспринимает мир.

Если бы люди умели слышать! Как быстро менялась бы жизнь.

Через горы трупов, через преступления идут вперед люди. Революция растит не только тех, кто с нею. Она — как воздух, как ветер, которым дышат все.

Мелехов не мог уехать с белыми из России, потому что он изменен революцией. Любовь его все вырастает, становится выше, человечнее.

Уже и Аксинья иначе видит свою соперницу Наталью; уже может сказать, что, когда Григорий вернется, он сам выберет из двух женщин одну, которую любит.

Женщины в детях, рожденных от другой, видят лицо любимого. Сперва это увидела Наталья, тогда, когда Аксинья была у Листницких, потом Аксинья увидела в Натальиных детях детей Григория, узнала его в них.

Они начали забывать себя в своей новой любви.

Нужно достичь не незнания себя, а забвения себя, то есть надо иметь что забыть.

Отсутствие самосознания, которое, по словам Толстого, было свойственно Каратаеву, бесполезно.

Важно то состояние, тот восторг восприятия мира, которого достиг Левин, узнав, что Кити его любит, то состояние, с которым Катюша Маслова отказалась от Нехлюдова, то боевое вдохновение, с которым сражался в последний раз Хаджи-Мурат.

Долгий путь был у Аксиньи и у Григория Мелехова. Они трижды или четырежды встречались в своей любви. Первая любовь была как бы случайна. Ее сам Мелехов называл историей, а это слово для казака — ирония.

Вторая любовь была драмой, уходом из станицы — надо было бросать хозяйство, — но та любовь была опровергнута изменой Аксиньи.

Но третья любовь, которая пришла после долгих лет жертв и долгих поисков, дала людям новое нахождение мира. Вот это и была та любовь, которую не нашли герои Хемингуэя.

Эта любовь не отрывиста, в ее словах не перехватывает дыхание.

Когда это совершилось, люди стали как будто даже обыкновеннее: Аксинья Астахова начала пахать с семьей Мелеховых.

Но жизнь изменилась в ее восприятии.

Григорий Мелехов болел, а потом выздоровел. Болезнь иногда обновляет человека, и выпуклыми, вымытыми, обостренными, свежими возвращаются ощущения. Потом болела Аксинья и тоже выздоровела. Григорий болел малярией, Аксинья — сыпным тифом. Болезни у них разные.

Шолохову надо было показать с различной событийной мотивировкой такое положение, в котором оба любящих перед концом романа ощущают мир обновленным.

Выздоравливает как бы сам мир. Человек народа стал героем. Раскрыта сложная красота жизни в романе, который не скрывает ни жестокости, ни грязи, ни запаха пота.

Выздоровевшая Аксинья как будто переселяется в иную вселенную; это дается долгим расчлененным описанием.

«Иным, чудесно обновленным и обольстительным, предстал перед нею мир. Блестящими глазами она взволнованно смотрела вокруг, по-детски перебирая складки платья. Повитая туманом даль, затопленные талой водою яблони в саду, мокрая огорожа и дорога за ней с глубоко промытыми прошлогодними колеями — все казалось ей невиданно красивым, все цвело густыми и нежными красками, будто осиянное солнцем».

Сам мир, то, что называют прозаически «действительностью», стал предметом эстетического наслаждения. Вещи хочется ласково потрогать.

«Бездумно наслаждаясь вернувшейся к ней жизнью, Аксинья испытывала огромное желание ко всему прикоснуться руками, все оглядеть. Ей хотелось потрогать почерневший от сырости смородиновый куст, прижаться щекой к ветке яблони, покрытой сизым бархатистым налетом, хотелось перешагнуть через разрушенное прясло и пойти по грязи, бездорожно, туда, где за широким логом сказочно зеленело, сливаясь с туманной далью, озимое поле...»

Завершение реального восхождения по ступеням любви состоит в том, что Григорий Мелехов своим путем, с мотивировкой его собственного выздоровления попадает в

новый мир, в котором он как бы может встретиться с Аксиньей.

«Григорий долго смотрел в окно, задумчиво улыбаясь, поглаживая костлявыми пальцами усы. Такой славной зимы он как будто еще никогда не видел. Все казалось ему необычным, исполненным новизны и значения. У него после болезни словно обострилось зрение, и он стал обнаруживать новые предметы в окружающей его обстановке и находить перемены в тех, что были знакомы ему издавна.

Неожиданно в характере Григория появились ранее не свойственные ему любопытство и интерес ко всему происходившему в хуторе и в хозяйстве. Все в жизни обретало для него какой-то новый, сокровенный смысл, все привлекало внимание. На вновь явившийся ему мир он смотрел чуточку удивленными глазами, и с губ его подолгу не сходила простодушная, детская улыбка, странно изменявшая суровый облик лица, выражение звероватых глаз, смягчавшая жестокие складки в углах рта. Иногда он рассматривал какой-нибудь с детства известный ему предмет хозяйственного обихода, напряженно шевеля бровями, и с таким видом, словно был человеком, недавно прибывшим из чужой, далекой страны, видевшим все это впервые. Ильинична была несказанно удивлена однажды, застав его разглядывавшим со всех сторон прялку. Как только она вошла в комнату, Григорий отошел от прялки, слегка смутившись».

В этом новом мире и люди, не перенесшие болезнь, — сестра Мелехова, мать Мелехова, его дети, — по-новому относятся друг к другу.

Мир остается трагичным, потому что Мелехов изолирован.

Григорий нашел новое качество любви и мира, но любимая его гибнет. Герой осматривается.

Шолохов описывает мир, который увидел Мелехов, так:

«В дымной мгле суховея вставало над яром солнце. Лучи его серебрили густую седину на непокрытой голове Григория, скользили по бледному и страшному в своей неподвижности лицу. Словно пробудившись от тяжкого сна, он поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца».

В кино пытались — и правильно отказались от попытки передать эту картину. Черное солнце в кино как будто

показать легко: черное солнце — это негатив. При техническом умении мы можем дать черное солнце и реальных людей. Но нужно понять, что такое поэтический образ.

Черное солнце показано на черном небе. Черное сияет на черном, хотя этого и не может быть. Поэтический образ словесен: он построен столкновением мыслей. Черное — здесь не только цвет, это все то, что связано со смертью. Черное сверкание, черный свет в то же время противопоставлены смерти, хотя в ней существуют.

Художественный образ не однажды к случаю сделанное сравнение или сближение понятий; в эстетическом переживании импульс, данный новым ви́дением, разнообразно повторяется в новой, созданной художником замкнутости, создавая внутри себя новые неравенства и в то же время подготовляя новые сцепления.

Художественный образ (троп) не фиксация сходства или смежности понятия, а овладение сущностью представления через организацию сближения понятий, указания на их сходство или смежность.

Этим объясняется кажущаяся противоречивость образа, которая в то же время так сильно впечатляет.

Образ не противоречив; он трагически постигаем именно в силу своей противоречивости — движения.

В кино, если бы стала такая задача, его аналогом была бы система нескольких несовпадающих моментов ви́дения.

Вообще нечто подобное явлению одного искусства в другом искусстве можно отразить только *иным* способом, но способом, тоже создающим систему замкнутых противоречий, ведущих к художественному познанию.

Возвращаясь к роману Шолохова, можно сказать, что образная система 4-й книги романа, продолжая стиль писателя, становится сложнее, динамичнее, не переставая быть характеристичной.

Роман кончается не катастрофой героя, не смертью героини, не гибелью почти всей семьи Мелеховых, а новым познанием нами мира.

Мир познается нами в его движении — в снятии старых отношений.

СЛОВА ПЕРЕД КОНЦОМ КНИГИ

Как всегда, хочешь начать всю работу сначала.

Конец книги — начало другой: разделы мнимы.

Хотел бы сейчас написать о том, о чем говорил непростительно мало — о современной прозе, нашей и западной.

Знание сегодняшней западной прозы придется дополнить пониманием современного зарубежного кино, использовав отодвинутый, но не отброшенный опыт кинематографиста.

Сделаю большое и необходимое отступление.

Можно спросить: как в книге о прозе использовать опыт кинематографии, не создаст ли это пестроту, правомерно ли перенесение законов одного искусства на другое?

Вопрос этот сводится к тому, насколько изолирована сама литература как искусство слова, нет ли у искусств соподчинений.

Деление искусств не условны, но не окончательны; они взаимодействуют, будучи обусловлены общим ходом человеческого мироощущения.

Мифы, созданные в слове, переходят в скульптуру и живопись, они в своем классическом периоде использовали смысловые построения и греческой мифологии, и мифологии христианства. И наоборот.

Мы не понимаем до конца Данте, когда нам не хватает, хотя бы приблизительных, знаний геральдики.

Описанием рисунков геральдики, точнее — пользование их кодом, их сигналами Данте наполняет 17-ю песнь «Ада» и 27-ю песнь.

В разговоре 8-й песни «Чистилища» Висконти, жалуясь на свою судьбу, говорит об эмблемах рода пизанских Висконти и Висконти миланских.

В 16-й песне «Рая», говоря о судьбе Флоренции, Данте пользуется в течение четырех терцин описанием древних гербов.

Геральдика входит в «Божественную комедию» как смысловой элемент, как подсобная система сигналов.

Данте жил не только во время появления нового литературного стиля, но и в эпоху перелома итальянской живописи; он был другом и советчиком живописцев и пользовался не только материалом слова, но и образами и символами живописи.

Описание зверей, влекущих за собой колесницу Беатриче, не только цитирование Иезекеииля, но и связано так же, как и описание одежд женщин, принимающих участие в сцене, с христианской символикой.

Образы же пророчества Иезекеииля являются, вероятно, цитацией древних изваяний «Земли Халдейской» (гл. I). Еще ближе образы «Рая» «Божественной комедии» связаны, вероятно, с росписью итальянских соборов.

Фрески не существуют сами по себе, а рассчитаны на последовательность рассматривания — архитектура руководит восприятием мотивов живописного сюжета, определяя и значение элементов, и порядок их сопоставления.

Не только космогонические представления, но и архитектурные представления изображены в разделе «Рай», 14-я песнь начата так:

> В округлой чаше от каймы к средине
> Спешит вода иль изнутри к кайме,
> Смущенная извне иль в сердцевине...

Цветные, друг друга повторяющие радуги и это описание напоминают нам о церковных куполах.

Связь поэзии и прозы с живописью — явление не только искусства Италии. Член-корреспондент Академии наук Д. С. Лихачев на материале русских «Житией святых» блистательно показал, как символика фрески переносилась на символику словесного описания, причем зрительный образ оставался ведущим.

В стихотворении Пушкина «Пророк» появляется ангел Иезекеииля: это ангел вдохновенья; он пересекает путь поэта, изменяя сущность восприятия, возвращая поэту

мир в новом видении, в новом слушании и потому в новом понимании.

Невнятность метафор, неполное их завершение в современной прозе и кино связаны с ведущим значением эпизода, с многократным и нарочито многозначным его сопоставлением. Ступени сравнений, ступени ассоциаций как бы заменяют связь событий.

Сюжет с завязкой и разрешением сейчас не является главным в построении произведения.

«Сладкая жизнь» Феллини сталкивает самые разнообразные пласты Италии. Столкновения темны и невнятны.

Ключевой образ дан в начале: древнее изваяние Христа с распростертыми руками пролетает, транспортируемое вертолетом, над городом.

Женщины, которых пророк называл блудницами, загорают на крышах высотных зданий, распростертые руки изваяния, неподвижные и лишенные воли, проходят над ними не благословляющей тенью.

Лестницы, идущие вокруг куполов, заброшенные залы замков, улицы смешаны вместе.

Люди ищут сладости жизни.

О сладости нового стиля, о новом вкусе мироздания, о преодолении аскетизма писали современники Данте, но ныне слово «сладость» стало иронией.

Небо грозно исполосовано прожекторами, как были исполосованы ступени ада серными вспышками.

Профессор, влюбленный в жизнь, решается убить своих детей, чтобы избавить их от страха перед этим сладостным миром.

«Восемь с половиной» продолжает страх предыдущей ленты. Конца в ней нет, название иронично, как выражение «ни два ни полтора».

Ключевым образом в этом фильме является сцена, когда из копоти подземного туннеля для автомобилей человек вырывается в небо, а друзья ловят его и на канате тащат обратно к земле.

«Сладкая жизнь» кончалась странным и скорбным образом чудовища, отхаркнутого морем.

Мир «Восьми с половиной» многократен и страшен целиком.

Любовь стала игрою, заказанной и неинтересной, мир, окружающий художника, как будто весь им построен и весь пародиен.

Картина снята о том, как человек не может построить сюжет и не может развязаться с миром.

Он новый Ной, но без ковчега и без Арарата.

В гибнущем мире кинорежиссер строит великую ракету для того, чтобы уйти в пространства вселенной, но это только макет ракеты. Вселенная недостигаема, потому что здесь, в ленте, она непостижима.

Художник бежит от репортеров, от директора и даже лезет под стол так, как прятался от доктора безумный герой «Записок сумасшедшего» Гоголя.

Художник приходит на старые свои дороги, к старым произведениям, к актерам цирка и пытается спастись в одеждах прошлого.

Невнятность и неразрешенность, отсутствие катарсиса (разрешения) задается в начале произведения.

В «Красной пустыне» Микеланджело Антониони на экране, как бы перебивая надписи, возникают шершаво-красные столбы: они строятся, перестраиваются, за ними слышится песня, как будто счастливая, противоречащая красной шершавости изображения.

Это основная ситуация фильма.

Работает завод, трубы дышат желтыми облаками, испуская смерть; земля превратилась в красную пустыню: умирают деревья, умирает трава, отравлена вода.

На заводе забастовка.

Все видно смутно, так как смутны покрытые серной пылью стекла домов. Все нарочито невнятно. Женщина рассказывает больному ребенку не в первый раз сказку или повесть о поющем острове: на острове живет девочка. Сказка похожа на «Алые паруса» Грина, но на корабле, подошедшем к острову, никого нет. Корабль подошел, сам переменил курс и сам ушел.

Образ корабля повторяется много раз. Человек, который любит героиню, уезжает и хочет взять ее с собой, но она не может оставить ребенка. Место, куда уехал человек, не показано. Он уезжает как бы в никуда, хотя и заключает контракты с рабочими. Потом человек возвращается, сходится с женщиной, но от этого она становится только неверной женой — счастья нет.

Героиня уходит в гавань. В гавани стоит ржавеющий пароход, он на приколе, на нем живет матрос-турок. Героиня и турок не понимают друг друга. Фильм кончается

тем, что завод дышит желтым паром и к заводу, как в начале фильма, пришла женщина с сыном.

Круг замкнулся.

На этом кольце нанизаны соотнесенные образы: люди живут, но никуда не идут и не доходят даже до смерти.

Мир невнятен, мир потерял соприкосновение частей. Любовь — не любовь, стекла не прозрачны, и даже вожделение исчезло.

Новая проза и новое кино содержат в себе элементы анализа действительности, но они никуда не идут.

Между тем нехорошо любоваться отчаянием.

Если заключиться в своей собственной душе, то она заболевает, потому что она существует только в соотнесенности с миром.

Человек посылает сигналы, строит системы кодов для того, чтобы разгадать ответы, он строит свой мир, исследуя мир действительности.

Я много блуждал, видел паруса разных цветов, видел берега и льды; сделал много кругов в тумане.

Когда-то я говорил, что в искусстве не существуют ни вещи, ни ощущения, ни эмоции, а существуют только отношения.

Зачем повторять старые пути.

Надо помнить, что существует нечто, называемое нами Вселенной; она ширится, и мы приближаемся к пониманию того, что такое время и пространство.

Не надо любоваться незнанием и квалификацией оттенков сомнений.

Повести о прозе — это повести о путях.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН[1]

[1] В указатель не входят библейские и мифологические имена, а также имена лиц, упоминаемых в цитатах, приводимых В. Б. Шкловским. Страницы, на которых упоминаются названия произведений, действующие лица, цитаты, введены в указатель под фамилией их авторов. Римскими цифрами обозначаются тома, арабскими — страницы.

Указатель составила С. Г. Шкловская.

СОДЕРЖАНИЕ

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ

Л. Н. ТОЛСТОЙ

А. П. ЧЕХОВ

ПОЗДНИЙ ТОЛСТОЙ

ОТРАЖЕНИЕ НОВОГО И ЗАКОНЫ НАСЛЕДОВАНИЯ В ИСКУССТВЕ

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ ИСКУССТВЕ СОВЕТСКОГО СОЮЗА И ОБ ИСКУССТВЕ ЗАПАДА ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ

Виктор Борисович Шкловский

ПОВЕСТИ О ПРОЗЕ

Том 2

Редакторы
И. Михайлова и М. Самойлова

Художественный редактор
Г. Андронова

Технический редактор *Л. Платонова*

Корректор *Е. Патина*

Сдано в набор 9/XII 1965 г. Подписано в печать 16/IV 1966 г. А10029
Бумага типогр. № 1. Форм. 84×
×108 1/32 — 14,5 печ. л. = 24,36 усл.
печ. л. 24,37 уч.-изд. л. Заказ № 576.
Тираж 26 500 экз. Цена 1 р. 23 к.

Издательство
«Художественная литература»
Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19

Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по печати
при Совете Министров СССР. Москва,
1-й Рижский пер., 2